

# jeux de mémoire

ASPECTS DE LA MNÉMOTECHNIE MÉDIÉVALE

RECUEIL D'ÉTUDES  
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE  
BRUNO ROY  
ET  
PAUL ZUMTHOR

VRIN  
LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL





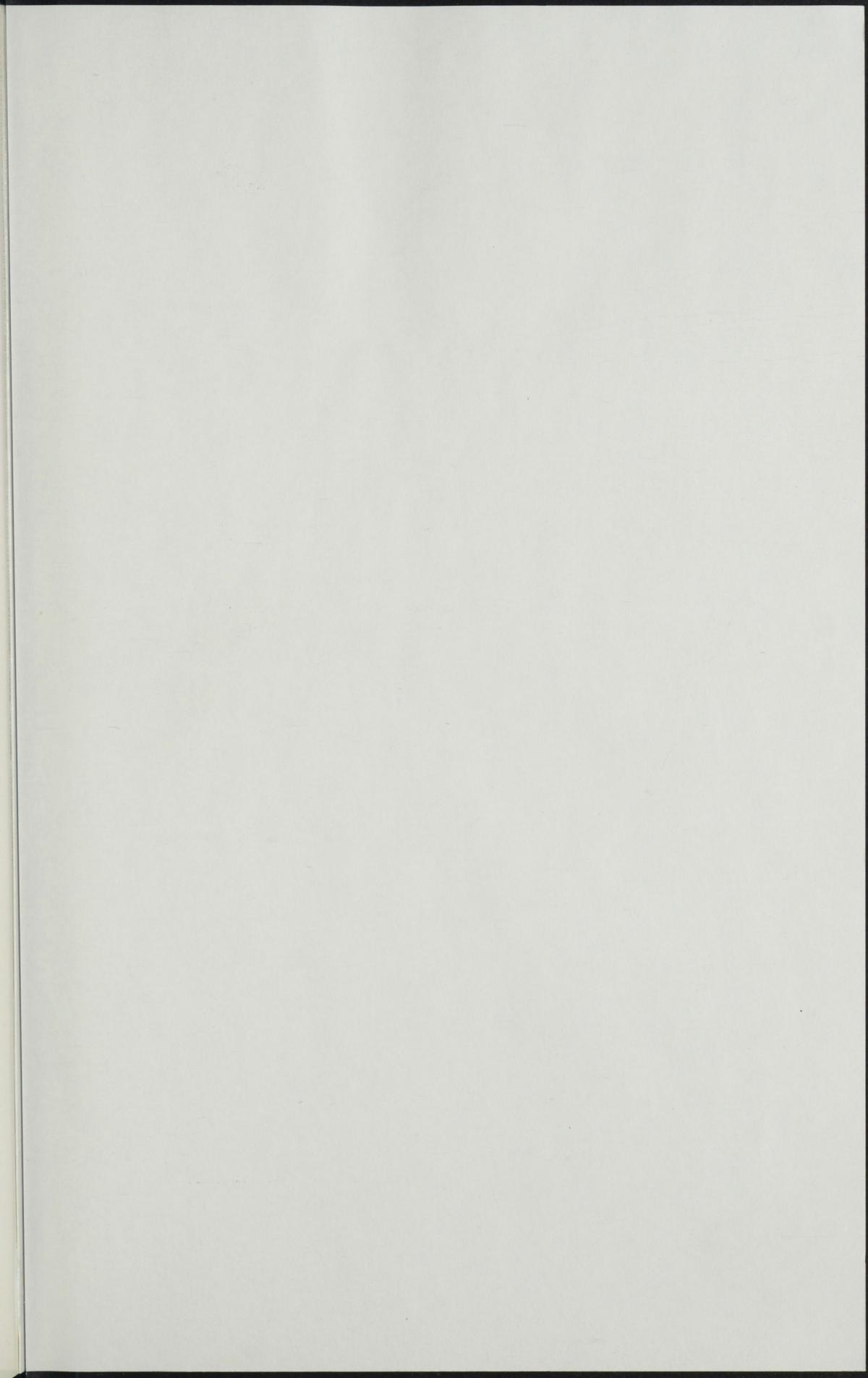
Université de Montréal

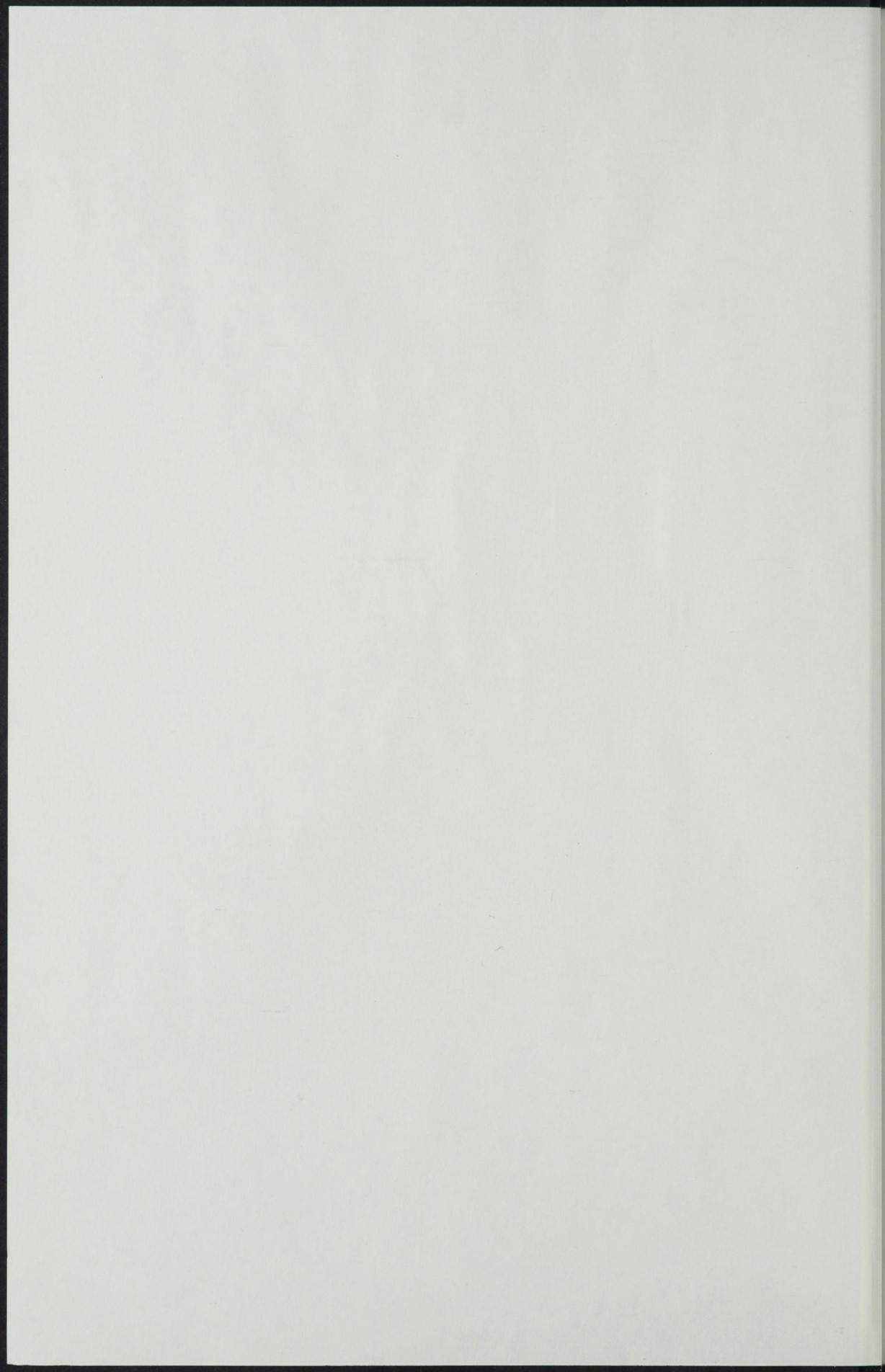
**Don de Pietro Boglioni**

Bibliothèque

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL  
BIBLIOTHÈQUE  
DES LETTRES  
ET DES SCIENCES HUMAINES







jeux  
de  
mémoire

« ÉTUDES MÉDIÉVALES »  
collection dirigée par Pierre Boglioni

*Les Évangiles des Quenouilles*, édition critique, introduction et notes, par  
Madeleine Jeay

*Jeux de mémoire, aspects de la mnémotechnie médiévale*, recueil d'études  
publié sous la direction de Bruno Roy et Paul Zumthor

jeux  
de  
mémoire

ASPECTS DE LA MNÉMOTECHNIE MÉDIÉVALE

RECUEIL D'ÉTUDES  
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE  
BRUNO ROY  
ET  
PAUL ZUMTHOR

Les Presses de l'Université de Montréal  
C.P. 6128, succ. «A», Montréal (Québec)  
Canada H3C 3J7

1985

Librairie philosophique J. Vrin  
6, place de la Sorbonne  
75005 Paris, France

GN

302

J48

1985

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des études humaines, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Couverture : Main mnémonique dite «guidonienne»,  
tirée du *Tractatus musicæ*, Venise, J.B. Sessa, vers 1499.

ISBN 2-7606-0714-3

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 1985 — Bibliothèque nationale du Québec

*Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés*

© Les Presses de l'Université de Montréal, 1985

## Avant-propos

Quoique l'occasion de ce volume ait été un colloque organisé à l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal en 1983, il n'en constitue pas les «Actes». Les deux éditeurs ont opéré un choix parmi les communications, et demandé diverses modifications afin d'homogénéiser l'ensemble autour d'un thème précisément suivi.

Ce thème est celui du *fonctionnement* de la mémoire humaine, considérée comme le facteur essentiel de transmission et de cohérence de la culture, dans la société encore semi-orale que fut le Moyen âge. D'où l'absence intentionnelle d'étude de caractère philosophique : l'accent est mis en effet sur les diverses «techniques de mémoire» utilisées dans l'ordre de l'exposé et de la communication de connaissances (parties III et V), dans celui du droit coutumier (IV), de la poésie et des fictions (I et II), enfin dans l'ordre de la pratique des arts plastiques (VI).

Ces parties sont présentées, dans le volume, selon leur degré de généralité : la mnémotechnie poétique concerne en principe la société entière, l'administration du droit et l'enseignement, une minorité d'individus, etc. Quatre des contributions, dues à des spécialistes reconnus, celles de MM. Garnier, Ourliac, Riché et Zumthor, fixent les grandes lignes de cette distribution, et en éclairent la signification.

Toutes les contributions, même les plus brèves, sont originales. Elles s'inscrivent dans le mouvement actuel de recherche, de plus en plus orienté, depuis la fin des années 70, vers l'examen socio-anthropologique des faits de culture, y compris le langage, la littérature et les discours juridique ou scientifique. Les auteurs représentent, par leurs âges, leurs origines et leurs localisations très divers, un large échantillonnage de la médiévistique contemporaine.

B.R.

P.Z.



MÉMOIRE  
ET TRADITIONS POÉTIQUES



PAUL ZUMTHOR

## LES TRADITIONS POÉTIQUES

Le titre de cet essai couvre un champ si large qu'un volume ne suffirait pas à en défricher les premiers abords. Mais j'adopte ici un point de vue particulier, qui — je le pense — s'intègre aisément dans la problématique progressivement énoncée par les auteurs de ce livre : le point de vue du fonctionnement de la mémoire poétique durant les siècles que désigne l'expression de «moyen âge». Je crois en effet que l'usage qui est fait de cette faculté est l'un des facteurs déterminants (ou révélateurs) d'un type de culture. Mais, à son tour, il est en grande partie déterminée par la conception (implicite ou explicite) que cette culture s'en forme, au niveau de la spéculation philosophique, de l'enseignement religieux, des mythes et de la poésie. En somme, je retiens le terme de *tradition* dans la seule mesure où il dénote un «effet de mémoire».

Je n'ai pas à insister sur l'importance de la mémoire dans l'économie de la civilisation médiévale. Je renvoie globalement aux essais qui accompagnent ici le mien. J'aimerais néanmoins formuler (ou reformuler) brièvement quelques propositions relatives au conditionnement, dans cette civilisation, du fait poétique.

La société européenne, jusque tard dans le XVI<sup>e</sup> siècle, apparaît obsédée par le souci de «garder en perpétuelle mémoire» ce qui fonde sa communauté : d'où cet appétit d'entendre et de raconter, cette tendance à extraire, de n'importe quoi, des leçons de vie. Les diverses formes poétiques m'apparaissent comme l'émanation de ce besoin. Ainsi, la «matière de France», selon Jean Bodel, vers 1200, a pour qualité propre d'être «vraie», et d'apparaître telle chaque jour : cette matière, c'est la poésie des chansons de geste, stylisant une «histoire orale», dans l'acception que l'on donne aujourd'hui à cette expression. Or, la fin de la chanson de geste c'est, par le récit d'une victoire — la nôtre — assurée ou promise, de restaurer dans le monde la clarté d'un sens qu'a perturbé le mal. Sur la seule mémoire se fonde ce discours de vérité. Le passé commun, coulant dans la fluidité des phrases prononcées, *hic et nunc*, ne laisse pas s'instaurer la distance qui permettrait au

regard critique de se poser sur lui. Nous sommes alors, selon l'expression de Grauss, dans une culture du passé vivant, *lebendige Vergangenheit*. Cette conjoncture, il est vrai, se modifie localement, peu à peu, depuis le XII<sup>e</sup> siècle, au fur et à mesure de la diffusion de l'écrit et de la constitution de groupes sociaux citadins. Mais rien, avant longtemps, n'atténuera l'efficacité globale de la mémoire vocalisée. La poésie qui, dans sa quasi-totalité, reste jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle à destination orale (fût-ce sous la forme atténuée de la lecture à haute voix), se situe ainsi au lieu même où se recoupent, en feuilletage dense, la plupart des codes culturels en vigueur dans le même temps : linguistiques, rituels, moraux, et le reste. C'est pourquoi les textes poétiques constituent, dans la conscience de la communauté, dans son imaginaire, dans sa parole, des réseaux discursifs et mémoriels dont chaque élément sémantise tous les autres. Alfred Adler, dans un petit livre paru en 1975, l'a montré avec pertinence pour les chansons de geste<sup>1</sup> : ensemble, celles-ci font entendre un discours vaste et divers que se tient sur elle-même la société féodale, posant des questions, suggérant des réponses, offert à tous comme une parole commune, discontinue, en contrepoint des bruits de la rue, des bruits de la vie. Sans doute conviendrait-il de faire des descriptions analogues de la plupart des « classes de textes » qui nous ont été conservées : fabliaux, dits, et toutes les variétés de chansons.

Cette poésie valide une vérité reconnue, elle illustre paradigmatiquement la norme sociale. Ce n'est que de façon très progressive, et limitée d'abord à certaines de ces classes de textes, qu'elle en vint à dissocier en cela le privé du public, plus tard encore le moi du nous. La voix, en effet, unit; seule l'écriture distingue efficacement entre les termes de ce dont elle permet l'analyse. Dans la chaleur des présences simultanées en performance, la voix poétique n'a d'autre fonction ni d'autre pouvoir que d'exalter cette communauté dans le consentement ou dans la résistance. Or, le triomphe de l'écriture fut lent, contrarié, tardif. C'est pourquoi (pourrait-on soutenir par paradoxe) la différence, intuitive du reste, plutôt que matière à preuve, que nous faisons entre « fiction » et « réalité historique », est inapplicable à ces textes. Ceux-ci procèdent, tous ensemble, d'une même instance : la tradition mémorielle, transmise, enrichie et incarnée par la voix. D'où le prestige du déjà-dit, de l'ancien, du *Vieil antif* comme Roland curieusement nomme son fougueux cheval! Tout temps est temps épique : mesuré aux seuls mouvements collectifs (des sensibilités et des corps) dans l'harmonie de la performance. Tel fut, des siècles durant, le trait fondamental commun d'une culture, et que ne firent que moduler en surface, parfois même momentanément obscurcir, les manifestations incessantes et très diverses de sa créativité.

La tradition, disait Ortega y Gasset, est une collaboration que nous demandons à notre passé pour nous aider à résoudre nos problèmes actuels. Il l'entendait des modèles, normes, standards ainsi véhiculés. S'agissant de poésie, on pourrait adapter cette sentence, et l'appliquer à la compréhension et à l'interprétation spontanée, à chaque instant de la durée, des monuments de la poésie : ce que la théorie allemande de la réception nomme *Vorverständnis*,

1. A. Adler, *Epische Spekulanten*, Munich, Fink, 1975.

«intellection préalable», sans laquelle serait impossible la conservation proprement dite (autre que le pur et simple maintien fossilisé) des œuvres.

La mémoire ressortit ainsi d'une triple manière à la Poétique :

- 1) en vertu du mode de communication de l'œuvre;
- 2) en tant que modalité de conservation;
- 3) en tant que lieu de tensions créatrices.

Conservation, transmission, tension créatrice, telles sont en effet, du point de vue que j'adopte, les fonctions assurées par la mémoire dans l'existence historique de la poésie. Par là, une masse d'expériences esthétiques passées qui, objectivement, contribuèrent à former au cours du Temps les goûts, les coutumes, les mentalités, les besoins collectifs de telle époque ou de telle autre, se constituent, pour ainsi dire, en une deuxième dimension de sa conscience historique : cela même que subsume, dans les civilisations à rythme relativement long, l'idée de «tradition».

Mais celle-ci (même lorsque, comme je le fais ici, on la considère par rapport à la seule mémoire) déborde cette dernière. Par-delà un ensemble de capacités et de procès, la tradition renvoie en effet à des objets : dans le cas présent, des poèmes; au moins, elle les concerne dans la mesure où l'on est en droit de les considérer comme les résultats de son action.

Admettre, dans cette optique, l'existence et l'efficacité d'une «tradition poétique» pose donc des questions d'ordre assez divers relatives :

- 1) aux modalités de la transmission;
- 2) à la nature des objets transmis;
- 3) à la perpétuation de pratiques, de techniques, de jugements, bref d'une esthétique, au moins tendancielle mais fondamentale en ce qu'elle régit la production des objets et justifie négativement les innovations;
- 4) enfin, à l'ensemble des textes reçus, comme comportant quelque lien avec le passé et valorisés (ou dévalorisés) comme tels.

On le comprend, la première question concerne la fonction communicative de la mémoire; la troisième, sa fonction conservatoire, et la quatrième, sa fonction de tension.

La seconde question touche plutôt à l'intention mémorielle : *qu'est-ce que transmet la mémoire?* En simplifiant beaucoup je gloserais : sont-ce des thèmes, ou est-ce une forme? Quant aux autres questions, compte tenu des circonstances particulières de l'époque considérée, on peut les expliciter ainsi :

- question des modalités : oralité ou écriture?
- perpétuation des pratiques : unité ou multiplicité de tradition(s)?
- des textes : comportement des textes au sein de la tradition; nature de la relation qui les unit?

Dans la suite de mon exposé, je tenterai d'esquisser successivement une réponse à ces quatre questions.

*Première question.* — Celui qui, à la recherche d'une définition, consulterait le Petit Robert, à l'article *Tradition*, constaterait que ce dictionnaire (qui fait indiscutablement autorité, distinguant les nuances revêtues par ce terme, les spécifie chaque fois par l'adverbe *oralement* ou un

équivalent. Faut-il entendre que toute tradition est orale? qu'une «tradition écrite» est, sinon une illusion, du moins un phénomène second? En fait, les médiévistes non moins que les ethnologues, recourent aussi souvent à cette expression qu'à celle de «tradition orale».

Or, le propre d'une tradition orale, selon des données que fournissent l'ethnologie et la sociologie, est de transmettre au cours du temps, avec peu de rigueur mais une très grande capacité d'adaptation, des détails plutôt que des principes généraux, des fragments plus que des ensembles; et quelque incertitude sur ses moyens et ses fins en module la démarche. Ce que l'on nomme tradition écrite apparaît beaucoup moins souple, plus contrôlé, et se ramène au maintien de forme et de règles pourvues d'une autorité répugnant à l'innovation. La tradition écrite procède par imitation et tend soit à une certaine sclérose, soit à susciter des ruptures dont elle périra; de toute façon, qu'elle suive l'une ou l'autre de ces voies, sa relation avec le temps ne comporte pas l'espèce de nonchalance qui caractérise les traditions orales, lesquelles fonctionnent dans les longues durées, au point souvent de donner à l'observateur une impression d'atemporalité. La tradition écrite réfère à la permanence d'un modèle, que les règles ont pour seule fonction d'explicitier et de rendre plus proche. La tradition orale consiste en un répertoire de matériaux plus ou moins composites mais intégrant des tendances d'organisation ainsi qu'une certaine programmation générale.

Nul doute que ces différences ne se retrouvent en poésie. Les exemples médiévaux que l'on peut alléguer pour en illustrer la réalité sont, quoique moins nombreux qu'on ne le souhaiterait, pourtant significatifs. Ainsi, la poésie relativement abondante attestée par les «refrains» d'une part recueillis par N. van den Boogaard après F. Gennrich, et de l'autre par ce que j'ai nommé les «chansons de rencontre»<sup>2</sup>, relève à l'évidence d'une tradition orale dont le fonctionnement comportait les caractéristiques auxquelles je fais allusion : grande diversité de réalisations textuelles, au moyen d'un nombre très limité d'éléments topiques étonnamment stables. En fait, cette tradition était encore active et créatrice dans certaines régions quand, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on commença de s'intéresser au folklore paysan. On opposera, de façon contrastive, à ce modèle, celui d'une tradition purement écrite comme celle qui produisit, entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, au milieu scolaire, la poésie narrative ou philosophique savante; ou celle des «comédies latines», qui remonte sans doute à la nonne allemande Hrosvitha, au X<sup>e</sup> siècle. On observe là un phénomène de lecture et d'*imitatio* coutumière, un exercice habituel de lettré beaucoup plus que ce dont témoigne la tradition orale : une volonté vitale, intégrée, non réfléchie, d'animation du lien social. Telle est sans doute la raison pour laquelle les traditions écrites survivent mieux que les orales aux transformations les plus profondes de l'environnement culturel. Au-delà d'une certaine ampleur de changement, la souplesse de l'oral semble ne plus jouer, et la tradition s'éteint ou se folklorise, ce qui revient au même puisque cela signifie qu'elle perd sa fonction. Tel fut du reste, selon toute évidence, le

F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Göttingen, 1927; N. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains*, Paris, Klincksieck, 1969; P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 289-301.

cas au XIII<sup>e</sup> siècle de la poésie dont furent tirés beaucoup des «refrains» dont je parlais : la tradition «écrite» du lyrisme courtois les releva, sans aucun doute en vue de produire un jeu registral différentiel par alternance entre une poésie sentie comme vivante, et ces fragments exquis mais désuets. Tel fut certainement le cas du genre ancien des «chansons de toile», qui devint durant un siècle l'objet d'une tradition écrite dont témoignent aussi bien le roman de *Guillaume de Dole* que les imitations d'Audefroï le Bâtard, mais qui continua de véhiculer les traces — linguistiques, rythmiques, sociales — de l'univers archaïque dont il provenait.

Je crois méthodologiquement préférable de maintenir, en principe, ces distinctions, et d'admettre que tradition orale et tradition écrite constituent des phénomènes historiques différents, quoiqu'il soit assez difficile de maintenir en pratique cette distinction dans l'analyse des faits.

D'une part, en effet, rien de ce qui touche la poésie médiévale ne nous est connu — sinon très indirectement — que par la médiation de l'écrit. Mais — et c'est le facteur principal d'indétermination — il est assuré que l'écrit médiéval ne possède ni le même statut ni tout à fait les mêmes valeurs que le nôtre. De ce que nous désignons et pratiquons comme *écriture* (dans la visée ou avec la présupposition d'un passage à l'imprimé) à la «*manuscriture*» médiévale, la distance — en termes d'anthropologie culturelle — est sans doute aussi grande qu'entre manuscriture et oralité primaire. McLuhan déjà notait la différence «abyssale» qui distingue l'«homme scribe» de l'«homme typographique» : les «cultures de manuscrit», enseignait-il, restent globalement tactiles-orales, et l'écriture y exerce beaucoup moins d'effets que dans notre monde. Idée reprise par W. Ong, qui situe le manuscrit dans la continuité de l'oral, la rupture n'intervenant — progressivement — qu'avec l'imprimerie<sup>3</sup>. La production du manuscrit introduit en effet, entre le message à transmettre et son récepteur des filtres qu'éliminera en principe l'imprimerie mais qui, en revanche, sont étroitement analogues aux bruits parasitant la communication orale. Nous ne possédons aucun manuscrit autographe avant la fin du XIV<sup>e</sup> siècle : cela signifie que, de tous nos textes, sans exception, jusqu'à cette date-là, ce que nous percevons par la lecture est la reproduction, non la production. Toutes les fois qu'une pluralité de manuscrits nous permet d'en contrôler la nature, la reproduction du texte nous apparaît, fondamentalement, comme ré-écriture, ré-organisation, compilation. Comment mesurer les effets de la durée qui s'étendit entre la production du texte et la première transcription qui nous en soit parvenue? Plus qu'à une tradition typographique, les hasards de cette histoire ressemblent à ceux d'une tradition orale, et posent des problèmes d'interprétation à peine différents. Dans une importante thèse de doctorat, encore inédite, présentée à l'Université de Berkeley en 1982, Amélie van Vleck montre, par un examen attentif de la tradition manuscrite des troubadours, à quel point ces poètes furent conscients de la fragilité de l'écriture, et certains d'entre eux, hantés par son impuissance à limiter la *mouvance* des textes.

3. M. McLuhan, *la Galaxie Gutenberg*, Montréal, Hurtubise, 1971, p. 47, 55-9; G.L. Bruns, «The Originality of Texts in a Manuscript Culture», *Comparative Literature* 32 (1980) p. 113-128.

Qu'en conclure, sinon que, globalement et sauf exception prouvée, les traditions poétiques du moyen âge ont eu plutôt le type de fonctionnement des traditions orales observées dans le monde moderne, que des traditions écrites de, par exemple, l'époque classique?

Encore faut-il tenir compte en cela de la nature des langues l'une à l'autre confrontées dans la situation de diglossie (sinon, parfois, de polyglossie) alors générale en Occident. Partout en effet, un latin plus ou moins grammaticalement standardisé coexiste avec une ou plusieurs langues vulgaires, superposées ou juxtaposées dans l'usage linguistique des mêmes communautés. Or, la voix qui sourd du plus profond et porte les paroles antérieures aux rationalités apprises, ce ne peut aucunement (fût-ce sur les lèvres d'un clerc) être celle qui énonce des phrases latines. La voix véritable parle la langue maternelle, qu'a produite, par une longue et chaleureuse dérive, l'usage oral du latin antique, par opposition à celui que maintenait, grâce au corset de la *grammatica*, l'écriture. C'est au sein de son dialecte roman que, dans les territoires de l'antique *imperium* d'Occident, tout humain s'est lentement fait être. Mais le *sermo vulgaris*, c'est à la fois la racine et le fruit d'une culture sauvage, inofficielle, quoique omniprésente, faite de sédimentations obscures accumulées depuis le néolithique, puissante mixture «paysanne» (c'est-à-dire «païenne»), de souvenirs ibères, celtes, germanins, des croyances, des pratiques, un art avec lesquels la tradition latine, ecclésiastique et scolaire, est bien obligée de composer, faute d'avoir pu l'extirper sous l'accusation d'hérésie. Or, à partir du XI<sup>e</sup>, du XII<sup>e</sup>, du XIII<sup>e</sup> siècles selon les lieux, cette culture populaire, jusqu'alors refoulée dans les coulisses du théâtre de l'Ordre (politique, social, moral), entre bruyamment en scène et contraint les lettrés à un prodigieux effort d'invention pour tenter de la rationaliser tant soit peu et de se donner ainsi prise sur elle. Leur plus puissant outil, dans cette entreprise, c'est l'écriture, qui offre une chance d'en neutraliser, en les recueillant, les traditions. D'où le mouvement qui, entre 1150 et 1250, fait accéder une à une toutes les langues vulgaires de l'Europe, encore chaudes de leur vocalité quotidienne, au statut prestigieux de l'écrit.

Sur la *deuxième question*, je serai plus bref, ayant à plusieurs reprises déjà publié des réflexions sur ce thème.

Quel est l'*objet* d'une «tradition poétique»? Abstraitement, cette tradition peut se définir comme un *continuum* mémorial où s'est empreinte la trace de textes passés, et qui tend à déterminer par là même la production de textes nouveaux. C'est en elle que s'enracinent et par elle que se justifient les conventions régissant la sensibilité poétique et permettant la jouissance des textes. La tradition fonde ainsi la réalité poétique, en lui assurant le caractère qui la définit de manière fondamentale : son autodétermination. Lieu de rapports intertextuels, elle confère au poème qui se dit ou s'écrit, *hic et nunc*, un statut référentiel particulier et éminent, car en vertu même de l'intention formalisante qui préside à sa production, ce poème renvoie et adhère à un système conçu comme définitif. Il nous est, aujourd'hui, assez difficile de percevoir la force de ce rapport et son aspect positif, agressif (au meilleur sens du terme), initiateur. Nous le ressentons plus ou moins comme inerte, et

comprenons mal ce qu'il fut en réalité : un dynamisme joyeux, au carrefour d'une participation unanime.

Ce à quoi l'on participe, c'est à la compréhension spontanée, savoureuse, des traces mémorielles ainsi véhiculées, et reçues comme une figure d'éternité rassurante. On peut, en plusieurs cas, décrire ces traces comme ce qu'en ethnologie on nomme le plus souvent *motifs*; en histoire littéraire, *thèmes*; les exemples sont innombrables et nos bibliographies fourmillaient, jusque vers 1950, de thèses du genre «le motif de l'enfant sans père» ou «le thème du beau lâche» dans la littérature du moyen âge... Au reste, ces travaux nous renseignaient bien rarement sur la nature de la tradition, faute d'avoir clairement perçu que rien dans une société humaine ne se maintient au cours du temps qui n'ait été au moins sommairement formalisé. Je n'hésiterais pas à généraliser, et à poser que la notion de tradition n'a de sens que par rapport à une forme. C'est dans une perspective proche de celle-ci que je proposai, il y a dix ans, dans l'*Essai de poétique*, ma théorie des *types*<sup>4</sup>. Je me contente ici d'y renvoyer. J'entendais par *type* désigner ce que l'on pourrait considérer comme l'unité traditionnelle minimale : micro-figure constituée par un ensemble de traits corrélés, comportant un noyau fixe et un certain nombre de variables.

S'il y a transmission d'un «thème», d'un «motif», je parlerais d'une configuration imaginaire non aléatoire, d'un ensemble ordonné, et (au moins virtuellement) organisé, de suggestions représentatives, affectives, prospectives. L'organisation, s'agissant de poésie, ne peut pas n'être point manifestée au niveau discursif. À l'autre extrémité du spectre des possibles, la trace traditionnelle se définira comme une concrétion d'éléments linguistiques (lexicaux, syntaxique, prosodiques) faiblement sémantisée : ainsi, beaucoup de formules épiques. Dans tous les cas, la tradition fonctionne comme un répertoire de paradigmes et de virtualités relationnelles. D'où, à travers les textes qu'elle engendre, un fourmillement d'associations de toute espèce. Ce qui souvent nous y apparaît comme une relative pauvreté verbale va de pair avec une grande puissance allusive dont elle n'est, pour ainsi dire, que l'autre face. La lisibilité des traces intègre délicieusement le texte dans un ensemble connu, et cette joie-là importe davantage que la surprise provoquée par l'imprévu du texte même. Cet effet est d'autant plus fort que sont mis en œuvre des éléments traditionnels plus complexes et mieux élaborés; ainsi, dans le chant des troubadours et de leurs imitateurs en toutes langues.

Au poète, la tradition fournit sa compétence; chez les auditeurs, les lecteurs, elle joue le rôle d'une conscience poétique, d'un savoir implicite; elle prête forme à une attente. En ce sens, il est à peine paradoxal de dire que la tradition constitue une finalité préexistante au texte, de sorte que celui-ci se trouve remplir une double fonction : interne, en tant que poème; externe, en tant que formellement fondé en tradition. Aucune de ces déterminations n'est pourtant absolue. Jamais, dans le monde de la poésie médiévale, les réseaux traditionnels ne recouvrirent le champ entier des possibles. Le système qu'ils formaient resta toujours incomplet, rigoureux dans un secteur, approximatif ailleurs, ou localement inexistant, incluant des zones peu ou pas formalisables (en particulier dans ce qui touche aux discours narratifs). Aussi, jamais la

4. P. Zumthor, *Essai...*, p. 82-96.

prévisibilité n'est parfaite, et les textes se constituent au jour le jour avec un empirisme qui est l'indice de leur liberté.

Peut-être cette incomplétude foncière de la tradition apporte-t-elle, d'un certain point de vue, une réponse à la *troisième question* : faut-il parler d'une ou de plusieurs traditions poétiques?

D'une part, la tradition en elle-même, avec majuscule, n'est qu'un être de raison. D'autre part, la diversité des manifestations de discours traditionnels n'exclut pas une cohérence générale. Ce qui fait matière à observation et fonde la réflexion critique, ce sont les éléments formels dont je viens de parler, et dont on constate la permanence et la fonctionnalité durant un certain espace temporel. Ainsi, la perpétuation de formules épiques, identifiables comme telles au niveau lexical, syntaxique ou rythmique, a été constatée dans les chansons de geste entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle (date probable des originaux de plusieurs textes conservés) et le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle ; en amont de cette durée, on a retrouvé des variantes de plusieurs d'entre elles dans des poèmes latins évidemment influencés par une tradition orale romane. On possède là des marques concrètes, répertoriables, étalées en chronologie, attestant de façon sûre l'existence d'un mode de transmission traditionnel. Là-dessus viendront s'articuler d'autres observations, portant sur la permanence d'autres traits. On en arrivera à cerner ainsi quelque chose de ce que fut l'épopée médiévale en tant que traditionnelle : suffisamment peut-être pour fonder un discours plus général et abstrait sur le fonctionnement de ce genre poétique dans son rapport avec le temps d'une culture.

On alléguerait aussi bien, à partir des strophes introductives du grand chant courtois, l'existence de ce que Scheludko jadis appelait les «chansons de fleurs et de feuilles»; ou, dans le registre des traditions écrites, les *topoi* de la rhétorique... Pourtant, au cours d'une telle enquête, on serait amené à opérer une distinction : certains éléments traditionnels ont une sphère d'application assez strictement limitée (ainsi, les formules épiques ou la technique de la laisse); d'autres semblent au contraire universellement utilisables, ainsi la plupart des procédés d'expression de la poésie dite parfois (de façon, à mon sens, abusive) «didactique» et dont j'ai signalé ailleurs le caractère passe-partout<sup>5</sup>. En fait, ni les uns ni les autres de ces éléments ne sont vraiment ce qu'ils paraissent : on rencontre des formules épiques dans des poèmes qui par ailleurs diffèrent grandement des chansons de geste; un livre récent de Conrad Laforte a montré que la technique de la laisse a fructifié abondamment dans la poésie lyrique populaire; et l'on sait que le vocabulaire, les motifs, la rhétorique de la *fin'amour* se sont, de la *canço* occitane répandus de proche en proche dans la plupart des ensembles expressifs traditionnels entre 1150 et 1200<sup>6</sup>. Inversement, on peut douter de l'existence d'une topique tout à fait universelle : aussi longtemps que la tradition demeure créatrice, tout cliché présente un aspect fonctionnel qui l'empêche de figurer dans n'importe quel contexte.

On inclinera donc à parler d'une pluralité de traditions poétiques, entre lesquelles ou entre certaines desquelles existent des courants d'échange. D'où

5. P. Zumthor, *le Masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 117-118.

6. C. Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'université Laval, 1981; P. Zumthor, *Essai...*, p. 245-265, 355.

un premier niveau de cohérence, approximative. Mais on en constate un autre, dans les règles communes du fonctionnement. L'ensemble ou la majorité en effet des traditions poétiques au sein d'une société relève du même type historique : soit du type de culture à rythme long, soit du type à rythme court (à la limite, on aura une culture de la mode, comme la nôtre...); soit d'un type de traditions plus conservatrices, soit de celles qui s'ouvrent davantage à l'innovation. De ce point de vue, le «moyen âge» n'est évidemment pas homogène. La période que j'envisage (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) appartient encore assez massivement aux rythmes longs et au type conservateur. Certes, dans plusieurs secteurs du discours poétique, le rythme commence à s'accélérer et les innovations se multiplient; celles-ci engendrent du reste aussitôt des traditions nouvelles, d'un type beaucoup plus ouvert que les anciennes : ainsi, la poésie des derniers troubadours ou «de roman». Reste que, à un petit nombre d'exceptions près (comme la mutation que subit, dans le *dolce stil novo* italien, la poésie de tradition troubadouresque), les transformations des formes poétiques ne constituent, durant plusieurs siècles, que des frémissements de surface qui n'ébranlent guère les couches profondes. Il arriva souvent que la transformation n'affectât qu'un type isolé, figurant dès lors en contexte légèrement décalé, ou l'un seul des traits du type, ou (quoiqu'il restât apparemment intact) sa fonction dans le discours. Une histoire des chansons de *fin'amour*, de Thibaut de Champagne à Adam de la Halle puis Eustache Deschamps, sinon jusqu'aux grands Rhétoriciens, fournirait une abondante moisson d'exemples de ces divers procès<sup>7</sup>.

*Quatrième question.* — Comment se comporte le texte au sein de la tradition?

Une remarque préalable. La relation traditionnelle est à la fois métonymique et contextuelle. Elle attache le texte, au sein d'une continuité sentie, à tort ou à raison, comme homogène, aux autres textes qui le précédèrent et à ceux qui l'accompagnent ou le suivront. Or, en fait, dans le corpus considérable des textes que nous a légués le moyen âge, on rencontre très peu de véritables redites, qui sembleraient exclure toute possibilité de déviance. La créativité des auteurs se déploie ainsi, à l'intérieur — à l'abri? — de traditions acceptées, valorisées, en un art de modulation et de variation, où seule diffère, de l'un à l'autre, l'amplitude des écarts.

Aucune tradition poétique médiévale, en effet, ne fut vraiment close. Toujours subsista, à défaut de large ouverture, quelque entrebaillement par où s'ébauchèrent des échanges ou s'immiscèrent les nouveautés. Celles-ci du reste ne sont bien souvent que les débris, ainsi relevés, de traditions naufragées : n'est-ce pas ce que furent, chez les poètes de cour, les «chansons de toile», voire les pastourelles; ou, chez les poètes toscans, la tradition des «Siciliens»? Des formes refoulées reprennent racine; ce qui déjà peut-être s'engageait sur la voie de la folklorisation s'en détourne, assumé par une intention vive, utilisé comme point de départ d'une expression à la fois enrichie par une tradition et porteuse de valeurs toutes chaudes; marquée par une sensibilité différente, investissant une expérience nouvelle. Le sens alors se transforme et se dépasse.

7. P. Zumthor, *le Masque...*, p. 112-114.

Au sein du réseau des traditions se produisent des effets d'accélération, régionale ou générale; surviennent parfois des ruptures. Les premiers accompagnent ou suivent de près quelque traumatisme collectif, quelque événement qui bouleverse les imaginations ou les consciences. Tel fut, selon toute apparence, l'impact des premières croisades sur d'archaïques chants épiques (dont nous ne savons du reste pas grand-chose) : ainsi fut créée la chanson de geste, dont la tradition se maintint durant près de trois siècles avant de tomber dans la marginalité d'une littérature populaire. C'est, en revanche, d'une rupture (plus ou moins concertée) envers une tradition ressentie comme contrainte, que tirent leur énergie d'autres espèces de poésie. Un refus des règles modélisantes brise le rythme des répétitions habituelles : un cri s'élève, clame non. Peu importe en quels termes il le fait, venus peut-être du fond des mémoires collectives. Ce qui compte, c'est une intention de libérer l'instant et le souci qu'il porte, peine ou joie. Le cri se réitère-t-il, on rentre dans le temps, qui sera celui d'une tradition nouvelle. La rupture survient au moment où un changement dans les conditions d'existence d'un groupe atteint le point critique et touche à des valeurs éprouvées par ce groupe pour essentielles. L'action personnelle d'un homme peut être ici déterminante. La plupart des recherches pratiquées depuis trente ans (non moins que les théories d'Erich Koehler) me semblent suggérer que c'est à un scénario de ce genre que nous devons les deux grandes innovations poétiques du XII<sup>e</sup> siècle : la *canço* occitane et le roman français.

Les traditions médiévales sont assez puissantes pour intégrer ce qui nous apparaît comme leur propre contestation. Peut-être du reste ne s'agit-il de contestation qu'à nos yeux modernes, et dans le contexte médiéval n'est-ce qu'un jeu parmi les autres — un jeu tantôt risible, tantôt grave — qui jamais ne franchit vraiment les limites d'un univers connu, coutumier, sécurisant? Je fais allusion à cette constante de la poésie médiévale à laquelle Paul Lehmann consacra jadis un livre fondamental et qu'il désignait, de façon à dessein très générale, comme la «parodie»<sup>8</sup>. Les effets ainsi désignés sont divers et peuvent être subsumés dans les idées de contraste, de déplacement ou de fausse négation : au sein d'un ensemble typique, tel ou tel élément est nié de façon ostentatoire, ou remplacé par son contraire lexical ou registral. Tout médiéviste a dans l'esprit les exemples innombrables de ces procédés, dont la *contrafacture* est le plus connu, sinon le plus fréquent. Ce que je retiens ici, c'est que la «parodie» est impensable hors d'une tradition — dont elle atteste, du reste, la vitalité. Que les «sottes chansons» louent, de la dame aimée, les fesses ou lieu de la face, que le héros épique bombarde son adversaire de poignées d'étrons, ou qu'un vilain fasse preuve de sagesse, un chevalier de couardise : rien de tout cela ne prend sens qu'au sein de la tradition de la *fine amour*, ou de l'épée, ou du roman courtois.

D'où, le long des réseaux traditionnels, une circulation intense que jadis une critique positiviste interprétait à l'aide des concepts d'«imitation» ou d'«influence» : type particulier d'intertextualité mémorielle, plus proche des mimétismes réciproques du dialogue parlé que des transferts d'écriture.

8. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963.

Notre vieille poésie apparaît, dans cette perspective, comme un enchevêtrement de textes dont chacun revendique à peine son autonomie. Des contours flous le cernent imparfaitement; des frontières mal pointillées, souvent incomplètes, l'unissent à d'autres textes, plutôt qu'elles ne l'en séparent. Dans chaque poème se répercute l'écho de tous les autres poèmes de même tradition... voire, par figure contrastive ou parodique (et parfois sans dessein déterminable), l'écho des textes de traditions voisines. Ces effets sont rendus possibles — et certainement amplifiés — par la situation du texte dans la mémoire collective. Ce texte n'est pas «isolé», identifié comme «littérature», mis à part de l'action. Il est fonctionnalisé comme jeu, au même titre que les jeux du corps, dont il participe.

La mémoire, dans cette poésie foncièrement traditionnelle, constitue ainsi — dans le temps et, partiellement, l'espace — le facteur unique de cohérence. À mesure que se répand l'usage de l'écrit, son importance sociale décroît, ainsi que sa puissance chez les individus — lentement et non sans repentir. Rien ne l'élimine jamais.

L'action mémorielle en effet comporte d'incessantes tensions, courant énergétique entre un pôle individuel et le pôle collectif du désir de poésie : l'appétit d'une jouissance personnelle, le goût d'une beauté, interfèrent dans les motivations du poète avec la convention sociale, le rite, la mode, le contrat, la demande de l'autre. D'où une situation de conflit virtuel, enrichissante pour la communauté : les ethnologues ont souvent noté que, dans les cultures préindustrielles, il suffit d'un chanteur plus doué ou entreprenant que les autres pour infléchir soudain une tradition jusqu'alors immuable. Ici intervient ce que je nomme la «globalité» du fonctionnement mémoriel. Ce que transmet la voix (fût-ce celle d'un lecteur public : et l'on ne manque pas d'indices suggérant que le livre entre ses mains pouvait bien n'être qu'un accessoire, en somme théâtral), au fur et à mesure que s'enchaînent les paroles, existe dans la mémoire de l'exécutant comme un tout : avec ses zones incertaines, ses vibrations, sa mouvance; non pas une totalité, mais une intention totalisante, d'ores et déjà pourvue des moyens de se manifester. La lettre du texte n'importe pas comme telle. Le «trou de mémoire», le «blanc» en performance est moins accident qu'épisode créateur : les cultures du haut moyen âge, en inventant le «style formulaire», avaient intégré à leur art poétique ces incertitudes de la mémoire vivante. Le propre de ce style n'est-il pas de faire prédominer, chez l'interprète, sur la mémorisation, ce que j'appellerais la *remembrance* : par opposition au rappel pur et simple du déjà-su, la recreation d'un savoir à tout instant mis en question dans son détail, et dont chaque performance instaure une intégrité nouvelle. La tradition n'a ni origine ni destin, elle n'évolue ni ne décline, elle ne revendique aucune filiation : elle est présence. Tout ce qui tend à sa manifestation dans et par l'œuvre en est comme préalablement informé, s'oriente en toutes ses parties et de toutes manières vers ce but. C'est en effet le fonctionnement de la mémoire collective qui détermine le mode de structuration poétique. Le poème est «relecture» autant que «création» : son ère ontologique est la tradition même qui le supporte.



EDWARD A. HEINEMANN

## MÉMOIRE, RÉPÉTITION, SYSTÈME ESTHÉTIQUE DANS LA CHANSON DE GESTÉ

La chanson de geste, genre populaire chanté de mémoire par des jongleurs illettrés devant la foule inattentive aux foires et donc exigeant de fréquents rappels dans le texte, puisant son intérêt et son autorité dans la référence à la tradition séculaire, portant peu de surprises pour des auditeurs qui connaissent ces récits depuis leur enfance, semble impliquer la mémoire à tout moment : la mémoire du peuple qu'est la tradition; la mémoire du jongleur au moment où il apprend la chanson, au moment où il reconstitue le texte à partir d'expressions et de motifs appartenant au stock traditionnel, et encore quand il chante; la mémoire de ses auditeurs faisant appel au souvenir pour combler les lacunes causées par le bruit de la foule ou par l'inattention ou critiquant une récitation qui ne se conforme pas à la «vraie» histoire; la mémoire enfin du scribe anonyme, soit qu'il ait transcrit de mémoire, soit que sa mémoire ait introduit des variantes dans la tradition manuscrite<sup>1</sup>.

On a souvent constaté la fréquence des répétitions dans le genre, et la critique a presque aussi souvent conçu cette répétition si caractéristique comme un procédé mnémonique pour aider la création, la transmission, et l'exécution de nos poèmes. Cette constatation et cette conclusion posent toute une série de questions connexes dont nous allons écarter les unes, évoquer d'autres, et tenter de cerner deux avec quelque précision. Nous n'examinerons ni le souvenir historique dans la chanson de geste ni l'utilité mnémonique

1. Nous nous servons des éditions suivantes. *Les Enfances Guillaume (EG)* : Patrice Henry (édit.), *les Enfances Guillaume, Chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle*, SATF (Paris : Société des Anciens textes français, 1935). *Le Couronnement de Louis (CL)* : Yvan G. Lepage (édit.), *les Rédactions en vers du «Couronnement de Louis»*, Textes littéraires français, 261 (Paris-Genève, Droz, 1978). *Le Charroi de Nîmes (CN)* : Duncan McMillan (édit.), *le Charroi de Nîmes, Chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. d'après la rédaction AB..., 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr., Bibliothèque française et romane, B : 12 (Paris, Klincksieck, 1978). *La Prise d'Orange (PO)* : Claude Régnier (édit.), *les Rédactions en vers de la «Prise d'Orange»*, Paris, Klincksieck, 1966). *Le Moniage Rainouart (MR)* : Gérard A. Bertin (édit.), *le Moniage Rainouart I*, publié d'après les manuscrits de l' Arsenal et de Boulogne, SATF (Paris, Picard, 1973). *La Chanson de Roland (Rol)* : Joseph Bédier (édit.), *la Chanson de Roland*, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par..., éd. définitive (Paris, Piazza, [1937]).

de certains traits dans les textes au moment de leur propagation<sup>2</sup>. C'est la perception de l'œuvre qui nous occupera ici, plus précisément le rôle de la répétition dans le système esthétique que nous pouvons déduire d'une interrogation serrée des textes.

La répétition nous intéresse comme appel explicite à la mémoire de l'auditeur, mais nous écartons la question de la référence au stock traditionnel de formules et motifs<sup>3</sup>. Nous nous occuperons de la référence interne comme étape préalable à l'étude de la référence externe.

#### FORMULES DE RÉPÉTITION ET ÉLÉMENTS DE L'ÉCHO

La récurrence comme procédé de mise en vedette fait particulièrement appel à la mémoire. Une première occurrence d'un élément dans un texte est neutre; c'est la récurrence qui insiste sur l'élément, précisément en rappelant la première occurrence, de sorte que le réseau d'éléments en relief dépend profondément de l'opération de la mémoire. Les particularités de la versification dans la chanson de geste font que le vers souligne toute récurrence, mais c'est là aussi un sujet que nous devons également remettre pour un autre forum<sup>4</sup>. C'est le fonctionnement de ce réseau mémoriel souligné par la versification qui va retenir notre attention, et plus particulièrement deux champs de recherche, d'une part les «formules» de répétition et d'autre part les éléments de l'écho. Les deux champs se recouvrent partiellement.

#### LA FORMULE DE RÉPÉTITION — PRINCIPES

La formule de répétition est une représentation abstraite du nombre d'occurrences et de la part relative de ressemblance et de divergence entre les occurrences. Nous désignerons la ressemblance comme la constante et la divergence comme la variable. Soit une schématisation AA'B. Dans l'occurrence A', la part de la constante est plus importante que dans l'occurrence B; la part de la variable est plus importante dans B que dans A'. La formule AA'B représente le mécanisme mémoriel à son plus simple; c'est pour ainsi dire la formule de base. Comme c'est la première récurrence qui met le détail en vedette, une identité complète entre la première occurrence et la première récurrence constitue ce qu'il y a de mieux pour stimuler la mémoire de l'auditeur, et, une fois que l'auditeur est sensibilisé au détail en question, les occurrences subséquentes peuvent diverger.

2. La chanson de geste et l'histoire d'une part et d'autre part la création et la transmission orales ou écrites sont deux sujets classiques dans l'étude du genre, depuis le monument de Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne* (Paris, 1865) jusqu'au prolongement du débat déclenché par Jean Rychner (*la Chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Publications romanes et françaises, 53 [Genève, Droz; et Lille, Giard, 1955]) dans le débat entre Joseph Duggan et William Calin publié dans *Olifant* 8 (1981), p. 227-316.
3. Quelques aperçus sur le stock traditionnel de formules et de motifs : Paul Zumthor, «Étude typologique des *planctus* contenus dans la *Chanson de Roland*», dans *la Technique littéraire des chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Bibl. de la fac. de philosophie et lettres de l'Université de Liège, (Paris, Belles Lettres, 1959), pp. 219-234; Joseph J. Duggan, *The «Song of Roland», Formulaic Style and Poetic Craft*, Publications of the Center for Medieval and Renaissance Studies, UCLA, 6 (Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973).
4. Nous avançons quelques observations sur le rôle de la récurrence métrique dans «Measuring Units of Poetic Discourse : Analogies Between Laisse and Verse in the *Chanson de geste*», à paraître dans *Studies in Medieval Culture*.

Mais une «identité complète» entre deux occurrences est impossible. Même là où les mots se répètent exactement il existe une variable. Nous sommes, pour ainsi dire, en train de nous baigner dans les fleuves d'Héraclite : la deuxième occurrence doit nécessairement diverger de la première par au moins le simple fait du rappel. Et souvent d'autres différences viennent s'ajouter à celle-ci.

Les vv. 357, 385, 390, et 401 du *Couronnement de Louis* se répètent, et surtout les vv. 385 et 401, qui ne divergent que sur un point purement graphique.

1)	—	<i>Hé Dex aïde</i>	<i>dit li cuens au vis fier</i>	CL (A) 357
		De tant de rois	se commence a seignier	358
	—	<i>Hé Dex aïde</i>	<i>dit li quens Fierebrace</i>	385
		Ge sui venuz	en mon pelerinage	386
		S'ai amené	mout petit de barnage	387
	—	<i>Hé Dex aïde</i>	<i>dist l'apostoiles sage</i>	390
		Veze ci saint Pere	qui des ames est garde	391
		Se por lui sire	fez hui cest vasselage	392
		Char puez mengier	les jorz de ton aage	393
		Et fames prendre	tant comme il t'iert corage	394
		...		
	—	<i>Hé Dex aïde</i>	<i>dit li cuens Fierebrace</i>	401
		Ainz mes nus clers	nen ot le cuer si large	402
		Or ne leroie	por nul home qu'en sache	403
		...		

Dans ce passage le vaillant Guillaume passe de la crainte (v. 358) aux prétextes (vv. 386-387) à l'enthousiasme (vv. 402ss), et c'est la proposition du pape (vv. 391-394ss) qui semble provoquer ce revirement. La récurrence de la constante souligne la variable, c'est-à-dire le revirement de Guillaume. L'écho suggère même une certaine astuce de la part du pape, qui reprend au v. 390 les propos mêmes de Guillaume. Mais plus à propos pour nous, les deux vers 385 et 401 présentent des signifiants identiques et des signifiés presque totalement contraires. Guillaume s'esquive craintivement au v. 385; il s'enthousiasme au v. 401. Dans ce cas de répétition exacte, la récurrence diverge de la première occurrence.

Dans une série d'occurrences AAA les trois éléments répétés diffèrent pour le moins par leurs positions initiale, médiane, et finale; ce sont en réalité AA'A''.

#### LES ÉLÉMENTS DE L'ÉCHO

Tout écho comporte une part constante et une part variable. Nous sommes donc à examiner les parties de l'écho. La première observation, c'est que tout élément peut fonctionner comme constante ou comme variable. La place, par exemple, est une constante aux exemples 2 et 3 et une variable à l'exemple 4.

Il n'y a aucune difficulté à reconnaître le choix de mots comme élément variable dans la répétition, comme le montre le petit échantillon d'éléments

suivant, un mot outil (exemple 2), un mot plein (exemple 3), un syntagme intérieur à l'hémistiche (exemple 4), un hémistiche entier (exemple 5), une variation affectant tout le vers (exemple 6).

2)	Fere luxure	<i>ne</i> alever pechié	CL (A) 82
	Fere luxure	<i>et</i> alever pechiez	177
3)	Looÿs sire	dit Guillelmes li <i>fers</i>	CN (A) 94
	Looÿs sire	dit Guillelmes li <i>prouz</i>	182
4)	Or ne argent	qui <i>un seul denier vaille</i>	CL (A) 462
	Or ne argent	qui <i>vaille un seul denier</i>	523
5)	Tant par est riches	qui <i>l'a a gouverner</i>	PO (A) 417
	Tant par est riches	li <i>sires de ceanz</i>	466
6)	<i>Et buens espiez</i>	dont li <i>fer</i> sont <i>quarrez</i>	PO (A) 61
	<i>Bones espees</i>	dont li <i>heut</i> sont <i>d'argent</i>	95

Plutôt que de passer en revue un classement de variables<sup>5</sup>, examinons quelques-unes des composantes de base, la place, le patron syllabique, et le patron grammatical.

### La place

La place est l'élément le plus abstrait et le plus fondamental. Le vers se compose d'une série de positions, dix dans le décasyllabe épique, plus une position post-tonique éventuelle à la fin de chaque hémistiche. Les mots qui donnent substance à ces positions occupent un certain nombre de «créneaux» syllabiques, et par là ils ont une certaine longueur et se présentent dans un certain ordre. Dans l'exemple 2, la variable occupe la syllabe 5, la position initiale du second hémistiche, et elle est longue d'une syllabe. L'on voit la position comme variable et le choix de mots comme constante dans l'exemple 4; le syntagme nominal *un seul denier* et le verbe *vaille* alternent entre la position interne et la position finale. Dans l'exemple 5, la variable occupe la position finale du second hémistiche, et elle est longue de cinq syllabes. Dans l'exemple 6, les syllabes 5, 6, et 8 contiennent des constantes, et les syllabes 7, 9, et 10 des variables. Nous pouvons dire que la variable occupe la position initiale et une position intérieure et la constante la position finale et une position intérieure. Désigner la place par le «créneau» syllabique, c'est évoquer la place absolue. Les termes «final», «initial», et «intérieur», évoquent plutôt la position relative. Les deux façons de voir ont leur utilité. Le point de vue relatif permet, par exemple, de relever une constante au second hémistiche de l'exemple 5 : le sujet de *est* (du premier hémistiche) se situe en position initiale du second hémistiche. Sous l'angle de la place absolue, nous relevons une variable dans cette constante : *qui* (v. 417) occupe la syllabe 5 tandis que *li sires*

5. Des ébauches de classement ont été tentées : «Langage métrique, la variante et la chanson de geste», dans *la Pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, 579 (Paris, Éditions du CNRS, 1979), pp. 35-43. «La Composition stylisée et la transmission écrite des textes rolandiens», dans *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals* (Aix-en-Provence, Université de Provence, 1974), pp. 255-272. Une analyse du point de vue génératif : Genette Ashby, «A Generative Model of the Formula in the *Chanson de Roland*», *Olifant* 7 (1979), p. 39-56. L'on voudrait éviter de finir par dresser une grammaire de l'ancien français.

(v. 466) occupe les syllabes 5-7; cet élément est plus long à la deuxième qu'à la première occurrence.

*Le patron syllabique*

Le patron syllabique, c'est-à-dire la place des accents et des frontières entre les mots, représente un premier pas vers le concret à partir de l'abstraction de la place. Nous distinguerons trois degrés d'accent, la syllabe tonique ('), les prétoniques (-), et la post-tonique (e)<sup>6</sup>. Nous représenterons la frontière des mots par une ligne oblique (/).

L'envergure du phénomène reste à déterminer, mais nous pouvons signaler l'importance du patron syllabique aux vv. 149-151 de la *Prise d'Orange* (version A). L'identité du patron syllabique y souligne un parallélisme de sens entre les vv. 150 et 151 là où l'écho grammatical, le redoublement de l'élément sémantique plein au second hémistiche, se trouve fortement atténué par des différences de construction et de nature grammaticales :

7)	Cil Damedex	qui fist et vin et blé	PO (A) 149
	' / - - ' /	' / ' / ' / ' / ' / ' /	
	Del ciel nos done	et lumiere et clarté	150
	' / ' / ' / ' e /	' / - ' / ' / - ' /	
	Et home et feme	fet aler et parler	151
	' / ' / ' / ' e /	' / - ' / ' / - ' /	

Ces vers énumèrent des manifestations de la toute-puissance de Dieu à raison d'un exemple par vers. Un seul mot se répète d'un vers à l'autre, la conjonction *et* à la quatrième syllabe du second hémistiche. Au v. 150, le second hémistiche redouble des substantifs compléments d'objet direct, et au v. 151, il redouble des infinitifs compléments d'un semi-auxiliaire, le tout formant un prédicat qui remplit l'hémistiche; la ressemblance grammaticale entre les vers est plutôt restreinte. Mais la répétition du patron syllabique appuie la récurrence d'idées voisines pour provoquer un écho subtil.

Il est sans doute rare qu'un rappel du signifié trouve son unique appui dans la répétition du patron syllabique, mais celui-ci figure dans tout écho, soit comme constante, appuyant l'effet de récurrence, soit comme variable portant une modulation dans l'écho.

*Le patron grammatical*

La nature grammaticale et la fonction syntaxique des créneaux syllabiques constituent un deuxième niveau de la substance du vers et donc du rappel verbal. Le patron grammatical est un élément puissant de l'écho.

6. La différence entre syllabe tonique et syllabe atone devait être sensible à l'oreille; la différence entre prétonique et post-tonique relève de deux ordres. la syllabe posttonique n'admet qu'une voyelle, schwa, tandis que les prétoniques en admettent plusieurs. D'autre part l'abstraction sémantique qu'est la frontière entre mots intervient entre la posttonique et une tonique suivante. (Les schémas [- ' /] et [' e /] sont possibles; \*[- ' /] est impossible.) Cette règle acoustico-sémantique fait partie de la compétence linguistique en ancien français. Notre représentation laisse des lacunes. Est-ce, par exemple, que les mots *murs* et *le* reçoivent la même force dans l'exemple 8, comme le suggérerait la schématisation? L'intonation de l'ancien français risque de demeurer inconnue. Par contre, la prononciation de schwa à la césure, quel que soit le phonème initial du second hémistiche, semble possible au même titre que la prononciation de cette voyelle à la rime.

Comparons les échos des vv. 15 et 16 de la *Prise d'Orange* à ceux des vv. 150 et 151. Au contraire de la divergence entre patrons grammaticaux aux vv. 150-151, dans l'exemple 8, un fort écho grammatical appuie la récurrence de notions vaguement semblables.

8)	Les murs hautains	et	les sales perrines	<i>PO (A) 15</i>
	' / ' / - ' /		' / ' / ' e / - ' e /	
	l s a	&	l s a	
	Et le palés		et les chasteleries	
	' / ' / - ' /		' / ' / - - - ' e /	
	& l s		& l s	

Deux constantes grammaticales, la fonction grammaticale de l'hémistiche (l'apposition) et la construction interne de l'hémistiche (un syntagme nominal dont le noyau est un article défini suivi d'un substantif), font de ces quatre hémistiches une série d'échos plutôt forts.

Sur ce fond constant, le patron grammatical dessine des variations qui accompagnent la variation des objets énumérés. La présence ou absence de deux éléments supplémentaires, la conjonction et un adjectif, constitue la variation principale du patron grammatical. La présence de l'adjectif caractérise les deux syntagmes du v. 15; son absence, les deux du v. 16. L'absence de la conjonction marque le premier syntagme, et la présence les trois autres. En outre, le premier hémistiche du v. 16 oppose un singulier aux pluriels des trois autres hémistiches. L'ordre relatif de ces éléments est constant; les créneaux syllabiques qu'ils occupent sont variables. La nature des éléments grammaticaux et la position qu'ils occupent dans l'hémistiche constituent une partie fondamentale de la répétition et de la variation dans ces quatre hémistiches.

Le patron grammatical appuie souvent un écho de sens à lui seul. Il figure dans tout écho, évidemment, comme variable ou comme constante.

#### LES FORMULES DE RÉPÉTITION — EXEMPLES

Cette esquisse des éléments de base permet de corser quelque peu la notion des formules de répétition. Ressemblances et divergences sont relatives : ce qui est ressemblance dans un cas sera différence dans un autre. La différence entre A et B dans l'exemple 10 est moins grande que la différence entre A et A' dans l'exemple 12. Nous pouvons examiner quelques textes maintenant sous la double perspective de la formule de répétition et de l'élément de l'écho. Nous examinerons surtout des ensembles constitués de trois occurrences. Un ensemble de deux occurrences est forcément simple et sobre, et à partir de quatre occurrences les combinaisons possibles se font très complexes. Tout l'essentiel est visible dans les ensembles à trois occurrences. Trois formules sont donc à considérer, AA'B, ABA', et ABB'<sup>7</sup>.

7. Jean-Marcel Paquette, examinant des éléments isolés plutôt que des vers entiers, se sert de la représentation 1-1-2, 1-2-1, ou 1-2-2. Au niveau d'un mot isolé, insister sur la différence entre une première et une deuxième occurrence est sans doute le plus souvent une subtilité vaine. Au niveau du vers, les différences commencent à se faire réelles. «Le texte en métamorphose : Contribution à une poétique des laisses similaires d'après six versions de la 'scène du cor' de la *Chanson de Roland*», dans *Mélanges de langue et littérature françaises du moyen*

Si la formule AA'B reproduit l'opération mémorielle de base, la formule ABB' crée un effet de retardement : la mise en vedette s'établit lentement, la deuxième occurrence ne suffisant pas dans la confirmation de la troisième. La formule ABA' cumule des effets de retardement et d'entrelacement : la confirmation de la mise en vedette attend la troisième occurrence, et celle-ci renvoie par-dessus la deuxième à la première. (Ceci, il va sans dire, dans l'abstrait; la réalisation concrète, telle la formule ABA' de l'exemple 10, y apporte de nombreuses nuances.) Un passage répété du *Couronnement de Louis*, version A, fournira nos exemples :

9)	Onques mes songes	ne fu si averé	301
	Quar Sarrazin	exploitierent d'aler	302
	Li rois Galafres	et li rois Tenebrez	303
	Li rois Cremus	et Corsuls l'amirez	304
	Pris ont de Chapres	les mestres fermetez	305
	Li rois Gaifiers	i est emprisonnez	306
	Il et sa fille	sa fame a grant beautez	307
	Et .xxx.m.	de chetis encombrez	308
	Qui tuit eüssent	les chiés des buz sevez	309
	...		
	Que li aportent	unes noveles apres	331
	Que Sarrazin	li font mout grant damage	332
	Prise ont par force	la fort cité de Chapres	333
	Pris ont Gaifier	de Police le sage	334
	Et .xxx.m.	de chetis c'uns que autres	335
	S'il n'ont secors	qui tuit morront a glaive	336
	...		
	Ja nos requierent	paien et aversier	350
	Li rois Galafres	qui des autres est chiés	351
	Cil est destroiz	qui nos souloit aidier	352
	Pris est par force	le riche roi Gaifier	353
	Il et sa fille	et sa franche moillier	354
	Et .xxx.m.	de chetis prisonniers	355
	S'il n'ont secors	qui tuit perdront les chiés	356

*Couronnement de Louis (A)*

Les vv. 308-335-355 présentent la formule ABA' portant sur une variable assez simple, le patron grammatical des trois syllabes finales du vers, où se situe le déterminant du substantif *chetis* :

10)	Et. .xxx.m.	de chetis encombrez	308
	Et. .xxx.m.	de chetis c'uns que autres	335
	Et. .xxx.m.	de chetis prisonniers	355

Le type A construit le déterminant comme simple adjectif, et le type B en fait une construction complexe réunissant deux adjectifs indéfinis au moyen de la

*âge offerts à Pierre Jonin*, Senefiance n° 7 (Aix-en-Provence, CUERMA; Paris, Champion, 1979), pp. 502-514. «Nouvelle Contribution à la poétique des laisses similaires», dans *VIII Congreso de la Société Rencesvals* (Pamplona, Institución Principe de Viana, Diputación foral de Navarra, 1981), pp. 381-386.

conjonction réitérée *que... que*. La différence entre A et A' se réduit au choix de mot occupant le créneau de l'adjectif<sup>8</sup>.

Aux vv. 309-336-356 la formule à retardement, ABB', porte sur la construction de l'hypothèse :

11)	Qui tuit eüssent	les chiés des buz seurez	309
	S'il n'ont secors	qui tuit morront a glaive	336
	S'il n'ont secors	qui tuit perdront les chiés	356

La constante est une menace de mort violente. Le type A construit une conséquence sur le vers entier sans élaborer une condition. Le type B construit une protase au premier hémistiche et une apodose au second. La variable entre B et B' porte sur le choix de mots dans les quatre syllabes du prédicat exprimant cette mort.

La série des vv. 302-332-350 typifie la formule de base, AA'B, et montre une part plus importante encore de la variable :

12)	Quar Sarrazin	exploitierent d'aler	302
	Que Sarrazin	li font mout grant damage	332
	Ja nos requierent	païen et aversier	350

Ces vers présentent deux éléments sémantiques constants, un sujet (les païens) et un prédicat exprimant une activité hostile aux chrétiens. Troisième constante, ces deux premières remplissent chacune un hémistiche entier. Le type A (qui admet des variables importantes) construit le sujet au premier hémistiche et le prédicat au second, et il réalise la notion de «païens» par le mot *Sarrazin* dans la position finale (les syllabes 2-4) de l'hémistiche. Le type B varie sur ces points : il met le prédicat au premier hémistiche et le sujet au second, et il réalise la notion «païens» par l'expression *païen et aversier*.

Le détail de la femme et de la fille de Gaifier observe la formule ABA' puisqu'il paraît dans le premier passage et dans le troisième mais non pas au deuxième (vv. 307, 354). Le type A est la présence du détail, le type B, son absence. Insistons que prendre l'absence d'un détail comme une réalisation zéro exige un contexte où la constance d'autres détails crée un ensemble récurrent. En l'occurrence, la femme et la fille de Gaifier figurent entre Gaifier lui-même et les trente mille prisonniers aux première et troisième occurrences, ce qui crée le moule [1. «Gafier» + 2. «femme et fille» + 3. «30 000 prisonniers»]. Par conséquent, à la deuxième occurrence le premier et le troisième éléments de l'ensemble suffisent pour signaler la présence du moule, et dans lequel le deuxième élément figure au degré zéro.

Les jeux de constantes et variables peuvent devenir assez complexes. Il serait difficile de représenter les vv. 305-306, 333-334, et 353 par une formule. À la première occurrence, le verbe *prendre* se construit avec le nom de la ville Capoue. La deuxième occurrence ajoute à cette association le complément circonstanciel *par force*, et elle répète *prendre* avec *Gaifier*. La troisième occurrence supprime la ville et met *Gaifier* à sa place, dans le patron [*prendre* + *par force*] :

8. Notons, sans affaiblir l'essentiel de l'analyse, que le syntagme *chetis prisonniers* pourrait aussi bien s'analyser en adjectif suivi de substantif.

13)	Pris ont de Chapres	les mestres fermetez	305
	Li rois Gaifiers	i est emprisonnez	306
	Prise ont par force	la fort cité de Chapres	333
	Pris ont Gaifier	de Police le sage	334
	Pris est par force	le riche roi Gaifier	353

Les associations créées par la deuxième occurrence produisent un effet d'intensification dans le raccourcissement de la troisième occurrence.

La formule à trois occurrences permet de cerner les effets fondamentaux. Une série de vers dans la *Chanson de Roland* (version *O*) montrera la complexité des effets possibles lorsque le nombre d'occurrences dépasse trois. Les pairs païens sont en train de se vanter d'aller tuer Roland et ses compagnons à Roncevaux, et six fois le narrateur évoque la présence de l'un d'entre eux par un vers semblable :

14)	Devant Marsilie	cil s'escriet mult halt	891
	Devant Marsilie	cil en est escriet	900
	Devant Marsilie	ad faite sa vantance	911
	Devant Marsilie	as altres si s'ajuset	919
	Devant Marsilie	s'escriet en la presse	933
	Vint en la presse	sur les altres s'escriet	961

*Chanson de Roland (O)*

On remarque tout de suite l'occurrence du même premier hémistiche cinq fois de suite, ce qui détache avec vigueur la variation de la sixième occurrence. L'équivalence des deux types qui occupent la position du premier hémistiche se trouve appuyée par un jeu complexe aux seconds hémistiches.

À la constance du premier hémistiche s'ajoute, dans les deux premières occurrences, celle du pronom *cil* en position initiale du second hémistiche et du verbe *escrier* (en position variable). Ces constantes établissent un moule où un complément de lieu au premier hémistiche précède un prédicat exprimant la parole au second. La variation de la troisième occurrence bâtit sur cette base la précision que la parole est une vantance. La quatrième occurrence n'exprime que la présence du païen; sa vantance est là, implicite, par l'allusion aux occurrences antérieures, mais le prédicat, *as altres si s'ajuset*, au lieu d'exprimer la vantance, n'exprime que l'équivalence entre la foule de païens et le complément de lieu, *Devant Marsilie*. C'est une première préparation de la grande substitution qui culmine la série. Dans la cinquième occurrence, le verbe revient à l'expression explicite de la parole avec le mot *escrier*, et nous pouvons décrire la série jusqu'ici comme AA'BCA''. Mais le vers introduit un deuxième complément de lieu, *en la presse*, qui mérite l'attention. Outre leur fonction grammaticale identique, les deux compléments de lieu présentent une ressemblance référentielle dans le sens qu'ils désignent la foule de païens se rassemblant autour de Marsile, ressemblance que la quatrième occurrence a déjà invoquée, mais sans l'appui du parallélisme grammatical. La sixième occurrence, substituant à la constante *Devant Marsilie* une proposition servant à présenter le nouveau complément de lieu *en la presse*, consacre l'équivalence entre les deux expressions commencée par la cinquième occurrence. Devant cette explosion verbale, les autres rappels d'occurrences antérieures

s'effacent : récurrence d'*escrier* (du type A) et de *les altres* (du type C). *En la presse* devient signe d'un quatrième type, D, mais ce type D cumule des éléments du type A et du type C.

Trois points se dégagent de cette série de rappels. D'abord, la formule de répétition est trop grossière pour décrire les jeux complexes; elle est une schématisation. Pour décrire une série de rappels où constantes et variables s'imbriquent étroitement les unes dans les autres comme ici, une schématisation des vers dans nos formules de répétition est moins exacte que la description pointilliste de Paquette (voir n. 7). Deuxièmement, lorsqu'un texte présente une série de plus de trois occurrences, il ouvre un éventail de possibilités : une variation sur le type A ou sur le type B, un troisième type C, ou un mélange des types A et B. Enfin, le texte poétique crée des équivalences au-delà de celles qui font partie de la langue. *En la presse* et *Devant Marsilie* renvoient au même référent fictif, et le texte les construit dans la même fonction syntaxique; le rappel que constitue le fait de figurer dans le premier hémistiche en fait des «synonymes poétiques». Ce sont des équivalences en parole<sup>9</sup>.

Répétitions avec variation, jeu complexe de constantes et de variables, nous commençons à percevoir le rôle structural des réseaux de rappels dans la chanson de geste. C'est dire que l'organisation du récit dépend profondément de l'opération de la mémoire.

Mais au fond toute saisie d'un texte exige l'opération de la mémoire. Les formules de répétition, pointillistes ou autres, et les éléments de la répétition s'appliquent à tous les textes et non pas seulement aux chansons de geste. Ce que la chanson de geste a de particulier, c'est l'emploi extensif du rappel entre passages, rappels basés sur des répétitions dans le choix de mots, bien sûr, mais aussi sur la place de chaque élément et sur les catégories grammaticales occupant chaque position. Les patrons abstraits en jeu vont jusqu'à la position des syllabes prétoniques, toniques, et post-toniques. Plus, le vers et la laisse accusent le fait de la récurrence et engagent par là, dès le niveau le plus abstrait du discours poétique, l'opération de la mémoire chez l'auditeur<sup>10</sup>. Nous revenons donc à l'une des questions écartées au début, la récurrence métrique. Il faudrait examiner cet appel à la mémoire qu'est le retour métrique.

Et la tradition poétique dans laquelle s'insère une chanson de geste, que ce soit la fonction esthétique ou la genèse du genre? Tradition orale, improvisation devant la foule, et les répétitions fréquentes pour en témoigner... Je pense au contraire que le système esthétique prime sur

9. «Linguistic Counterpoint in *Roland*, Laisse XII : Expressions of Parallel Alignment in *Langue* and in *Parole* and the Place of Convention and of Construction in a Semantic Set», *Olifant*, 8 (1980), pp. 115-129.

10. M.H. Braet a signalé, lors de la présentation de cette communication, que la quasi-totalité des exemples montrent des récurrences à des intervalles plutôt courts, posant la question si jongleurs et auditeurs avaient la mémoire courte. Il y a là une question à étudier, mais plutôt sous l'angle esthétique de l'organisation du récit : rappels à distances courte, moyenne, et longue (vers consécutifs, rappels servant à articuler les incidents, références à la tradition). Pour l'organisation du récit par l'écho, voir Barbara Schurfranz, «Strophic Structure versus Alternative Divisions in the *Prise d'Orange* : Laises versus Similar and Parallel Scenes and the *Reprise bigurquée*», *Romance Philology*, 33 (1979), pp. 247-264.

l'emploi d'un stock traditionnel de «formules» orales, c'est-à-dire d'expressions toutes faites. Une partie importante de la récurrence est d'abord et avant tout une référence interne, et ce n'est que deuxièmement et par le fait même de la référence interne, que le texte fait allusion à la tradition extérieure. C'est peut-être déplacer le problème, qui demeure entier, mais c'est aussi mieux poser le problème. La mémoire se trouve au cœur même de la chanson de geste, mais elle opère au sein d'un système esthétique avant d'opérer entre un texte et un stock d'expressions toutes faites. Et c'est à partir de cette conclusion que nous pourrions nous lancer à la recherche de ce stock<sup>11</sup> et tenter ainsi de répondre à l'esthétique de la référence à la tradition antérieure, également écartée au début de notre étude. Et cette question résolue, peut-être aurions-nous en main les faits nécessaires pour retourner au rôle de la mémoire au moment créateur et, qui sait, peut-être même pour reprendre la question des rapports entre la chanson de geste et l'histoire!

11. On pourrait se demander si les hémistiches du type *por les membres trenchier* relevés par F.J. Tanquerey feraient partie de ce stock : «Ancien français *por les membres trenchier*», *Romania*, 64 (1938), pp. 1-17. Tanquerey constate que les expressions semblables appartiennent surtout aux chansons de geste (pp. 9, 12, 17; ses nombreux exemples proviennent de chansons de geste). Serait-ce une construction archaïque au douzième siècle et retenue uniquement dans un genre archaisant? En tout cas il faudrait trancher parmi les diverses expressions traitées par Tanquerey; certaines ne se limitent pas à notre genre (p. 12).



GIUSEPPE DI STEFANO

## À PROPOS DE LA RIME MNÉMONIQUE

Le syntagme «rime mnémonique» fait partie des termes consacrés du vocabulaire critique relatif au théâtre médiéval. L'on sait de quoi il s'agit : à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, plus précisément à partir du *Jeu de saint Nicolas*, les répliques sont enchaînées de sorte que le dernier vers prononcé par un personnage rime avec le premier vers de la réplique suivante; on voit dans ce procédé un artifice qui guide les acteurs se donnant la réplique : «la rime, appelant la rime, appelle en même temps la réplique»<sup>1</sup>.

Le premier critique qui a souligné le procédé est, si je ne m'abuse, Petit de Julleville. À sa suite, d'autres critiques ont apporté de nouvelles précisions sur le procédé selon deux directions : études d'ensemble, parmi lesquelles il faut accorder une place privilégiée à un article, justement célèbre, de W. Noomen<sup>2</sup>, mais aussi les introductions aux différents textes du théâtre ancien édités ou réédités ces dernières années<sup>3</sup>. On vérifie ainsi que la rime dite mnémonique, en tant que brisure d'un couplet à rimes plates en relation aux échanges de répliques entre les acteurs, est généralisée dans les textes; toutefois, elle n'y figure pas à cent pour cent : ce fait a mérité des mises au point successives et dirai-je aussi satisfaisantes.

Si je soumetts à mon tour cette question à la réflexion, c'est pour des faits précis — en premier lieu les difficultés que la rime dite mnémonique soulève, difficultés que les critiques, à ma connaissance, ont escamotées ou bien passées sous silence :

a) on nous donne comme assuré le fait que la présence de la rime mnémonique est un moyen mnémotechnique destiné à guider les acteurs dans les échanges de répliques (une sorte d'indicateur des interventions) : il s'agit donc d'un procédé de représentation;

1. E. Faral, «Quelques remarques sur le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf», *Romania* 72 (1951), 186.
2. W. Noomen, «Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique», *Neophilologus* 40 (1956), 179-193 et 249-258.
3. L'on verra au moins les éditions successives qu'Albert Henry a données du *Jeu de saint Nicolas* aux éditions Droz (TLF) et aux Presses de l'Université de Bruxelles.

b) la rime mnémonique s'applique exclusivement aux octosyllabes groupés en couplets à rimes plates; je cite pour tous Noomen : «Les répliques sont liées entre elles par la rime dite mnémonique, au moins dans les parties en octosyllabes (...) à l'intérieur des scènes, même jeu : rime mnémonique presque toujours dans les parties en octosyllabes à rimes plates<sup>4</sup>.»

Ces deux points sont contradictoires. Je n'ai pas besoin de rappeler que, contrairement à la littérature narrative où l'octosyllabe domine en maître absolu, contrairement à la production épique composée en décasyllabes ou en tout cas en vers généralement isosyllabiques, la production dramatique ancienne est composée en vers anisosyllabiques; les exceptions sont extrêmement rares : je peux citer seulement le *Jeu de Robin et Marion* (qui a quand même des chansons qui le farcissent) et la *Farce de Maître Pathelin* (mais non pas la farce en général, qui se présente en vers anisosyllabiques).

Or, si la rime mnémonique est un procédé qui agit au moment même de la représentation en tant qu'indicateur mnémotechnique, ce moyen doit être agissant pendant toute la représentation et non pas seulement lorsque les acteurs débitent des octosyllabes à rimes plates. Ce ne serait plus un vrai support mnémotechnique.

Noomen a bien vu la difficulté : «La rime dite mnémonique apparaît comme la règle (...) elle est utilisée dans les octosyllabes à rimes plates et est caractéristique pour cette forme. Dans d'autres formes de versification on trouve aussi des répliques rimant ensemble (c.-à-d. des strophes brisées), mais le rendement est alors moindre (...) dans les quatrains monorimes on trouve facilement des répliques liées par la rime, mais le moyen ne donne une sécurité absolue que dans le cas où le deuxième interlocuteur doit prononcer le dernier vers du quatrain<sup>5</sup>.»

Moyen, support mnémotechnique donc, mais pas des plus fiables pour les acteurs parce que discontinu selon la longueur et la disposition des vers et des rimes...

On peut aborder la question par un autre biais.

Le théâtre médiéval, le seul qui nous intéresse ici, est le lieu d'un paradoxe : si le texte théâtral est un texte *écrit* destiné à *être dit* au moment même d'une représentation, du théâtre médiéval nous possédons, et donc nous pouvons analyser, seulement l'énoncé écrit, vu que des représentations nous pouvons avoir seulement des témoignages indirects, dans le cas le plus favorable naturellement. La représentation ne s'est pas faite témoin d'elle-même. Nous sommes forcés d'identifier le théâtre médiéval avec la composante que nous pouvons analyser, c'est-à-dire les textes littéraires du théâtre médiéval.

Le premier fait qui s'impose à l'analyse du corpus, c'est que le théâtre ancien est écrit en vers — en vers justement anisosyllabiques. L'octosyllabe

4. W. Noomen, «Remarques...», p. 179 et 190.

5. *Ibid.*, p. 193.

l'emporte, mais l'anisométrie n'en reste pas moins un fait, d'autant plus que les octosyllabes jouissent de groupements autres que le couplet à rimes plates<sup>6</sup>.

Le texte théâtral est donc la résultante de l'addition et de l'enchaînement d'un certain nombre de vers variés, lesquels sont disposés stratégiquement par l'auteur en alternance, selon les unités plus grandes, qui dans leur succession forment le texte théâtral.

L'anisométrie se répercute sur la représentation. Elle assure, en premier lieu, une variété dans le tempo du débit et, en même temps, porte des contenus variables selon une spécialisation léguée par la tradition (latine, d'abord). Un texte comme le *Jeu de la Feuillée* bénéficie de l'alexandrin «sévère et solennel»<sup>7</sup>, ainsi que d'un double tempo qu'on imprime à l'octosyllabe du fait même du double arrangement strophique (aabb et aabccb).

J'insiste sur le fait que le choix, l'emploi d'un mètre est un fait d'auteur. Cette remarque s'impose afin de débarrasser le terrain d'un malentendu qui a conditionné et conditionne les études sur le théâtre médiéval et qui a nuit énormément à la recherche de Noomen.

Un texte théâtral de l'époque classique est un ensemble qu'on décompose formellement en unités englobées et englobantes qu'on appelle des «actes», qui à leur tour se composent respectivement d'unités englobées et englobantes qu'on appelle «scènes», les «scènes» se composant d'unités plus discrètes voire minimales, indivisibles (?), sur la nature et la définition desquelles il y a un discours ouvert parmi les sémioticiens<sup>8</sup>. La difficulté vient du fait que le texte théâtral est «pluricodique» par excellence, d'où la difficulté de définir une «situation dramatique»<sup>9</sup> en tant que «fragment nommable»<sup>10</sup>.

Quoi qu'il en soit, le fait d'avoir étendu la pratique du découpage en «scènes» et même en «actes» au théâtre médiéval a été une opération fort coûteuse pour l'appréhension de la structure des pièces anciennes. Les résultats d'un tel découpage sont surprenants. Rappelons un seul exemple : dans les éditions courantes, la *Farce de Maître Pathelin*, pièce pourtant isométrique, est découpée indifféremment en 10 ou en 19 scènes<sup>11</sup> (mais la récente édition préparée par Jean-Claude Aubailly<sup>12</sup> en a heureusement fini avec cette convention qui néanmoins est tenace dans les éditions destinées surtout à l'enseignement). Les propositions de découpage sont encore plus flottantes pour les pièces anisométriques (*Saint Nicolas*, *Théophile...*).

6. Voir, sur ces problèmes, notre intervention au Colloque tenu à Louvain en 1982 sur le théâtre médiéval, «Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval», à paraître.

7. W.T. Elwert, *Traité de versification française*, Paris, 1965, p. 117.

8. Cf. M. Pagnini, «Per una semiologia del teatro classico», *Strumenti critici* 4 (1970), 121-140; A. Serpieri, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», *Strumenti critici* 11 (1977), 90-170; P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, 1976.

9. E. Souriau, *les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.

10. M. Defrenne, «Une unité scénique : la 'remontrance' dans le *Dom Juan* de Molière», *Studi Francesi* 78 (1982), 408-425.

11. Voir par exemple T. Holbrook, Paris, Champion, 1924 (revue en 1937); C.E. Pickford, Paris, Bordas, 1967.

12. J.C. Aubailly, *la Farce de Maître Pathelin et ses continuations, le «Nouveau Pathelin» et le «Testament de Pathelin»*, Paris, Sedes, 1979.

C'est que la difficulté se situe plus haut, au moment définitionnel. Le texte théâtral étant « pluricodique », la définition de « situation dramatique », en tant que recherche d'une unité, tend à rendre compte tantôt du jeu, tantôt de la représentation, et est gênée par la présence de déictiques.

Le texte médiéval toutefois fournit de lui-même une unité de mesure qui possède un double avantage d'exploitation : elle est objective parce qu'elle est formelle; elle est authentique parce que son emploi remonte à un choix opéré par l'auteur lui-même. C'est à l'auteur que nous devons les choix, la disposition, l'entrelacement des différentes unités qui ensemble forment le texte. Ces unités ont tendance à être repliées sur elles-mêmes : c'est dire que le mètre (au sens large) et le sémantème (le sens porté par une unité métrique) ont tendance à être superposables : qu'on pense à ce qui se passe au niveau du vers, si le rejet n'intervient pas.

De plus, le texte théâtral étant composé de ces unités de débit que sont les répliques, le morcellement du texte sera encore plus marqué si les unités sémantiques portées par les unités métriques (ici les strophes) correspondent respectivement aux interventions des personnages sous forme de répliques. Je place donc le problème de la brisure du couplet dans un cadre plus vaste, celui de la brisure de la strophe en général.

Il y a là une sorte de tension propre au texte dramatique en vers, tension qui se crée entre la tendance à isoler les unités formelles et les percevoir en tant qu'unités sémantiques et la liaison à opérer aux deux niveaux (métrique et sémantique) entre ces unités pour que le texte soit perçu comme un *continuum*, une unité englobant des unités plus discrètes. Le texte épique pose un problème semblable avec sa composition par unités représentées par la laisse.

Le groupement minimal de vers est le couplet à rimes plates aabb. Dans les textes narratifs, seulement à l'époque archaïque ce groupement a fonctionné comme une unité à la fois métrique et sémantique, le sens marquant une pause en correspondance de la fin des vers pairs : aa bb (plan métrique) ≠ aa bb (plan sémantique). Au moins depuis Chrétien de Troyes, on brise le couplet, en décalant en l'occurrence l'unité métrique par rapport à l'unité sémantique dans un jeu d'enchaînement qui peut être reproduit à l'infini : aa bb (plan métrique) a ab ba a... (plan sémantique). L'interruption ou l'arrêt de la chaîne répond à des instances précises que l'auteur marque par le respect ou le non-respect de la brisure du couplet.

Dans les textes anisométriques, et c'est le cas des textes dramatiques anciens, c'est trop restrictif que d'arrêter l'analyse aux couplets et finaliser les résultats à la mise en place de moyens mnémotechniques en vue de la représentation. Et c'est d'autant plus restrictif, voire arbitraire, que la frontière entre les groupements strophiques anisométriques ne devient pas un lieu d'enquête en dehors du couplet. Dans mon intervention au Colloque de Louvain, j'ai attiré l'attention sur les textes les plus anciens du théâtre français médiéval et sur le « système enjambant » que les auteurs pratiquent notamment dans le *Jeu d'Adam*, dans le *Jeu de saint Nicolas*, qui est la pièce qui présente le plus grand nombre de changements métriques, dans le *Jeu de la Feuillée*, dans le *Miracle de Théophile*, dans le *Bourgeois d'Arras*.

Rappelons pour tous le cas du *Jeu d'Adam*, pris en dehors de sa charpente liturgique. On n'a pas de difficulté à diviser le contenu du *Jeu* en trois grands moments : Adam et Ève, Caïn et Abel, les Prophètes. Les deux césures sont très nettes, parfaitement localisées (v. 590 et v. 744) en ce qui est de la composante «contenu». Or, le texte est anisométrique, mais aucun changement métrique n'est enregistré en cooccurrence avec les deux césures du contenu. Le moment Adam et Ève se termine sur des décasyllabes groupés en quatrains monorimes (complainte d'Adam); le moment Caïn et Abel s'ouvre, disons plus exactement continue le jeu sur le même type de vers (complainte d'Abel). Même remarque pour le v. 744 où c'est l'octosyllabe qui est confirmé : la frontière entre les décasyllabes et les octosyllabes se situe au v. 622. Encore une fois, le découpage sémantique et le découpage métrique de la pièce ne sont pas superposables.

On voit aussi à l'évidence le caractère arbitraire et anachronique d'un découpage en «scènes» ou en «actes» de ces pièces. L'auteur aux prises avec la virtualité de fragmentation du mètre, qui, lui, a toujours des frontières bien nettes, a recours à des artifices de compensation pour réaliser la macro-unité qu'est le texte. Pour l'anonyme auteur du *Jeu d'Adam*, les vv. 590 et 744 ne sont pas des vers frontières, même s'il y a là un changement radical et définitif de personnages; le texte est un *continuum*, une succession d'*états* et d'*actions* portées respectivement par les décasyllabes et par les octosyllabes.

On peut vérifier aisément la bonté de ce système dans les autres textes du corpus des «classiques» du théâtre le plus ancien.

Arrêtons-nous sur deux textes plus tardifs, que j'ai choisis selon le critère de la représentativité : un «classique» du théâtre en moyen français comme la *Farce de Maître Pathelin* et un texte aujourd'hui négligé mais que nous devons à un homme de théâtre, je veux dire la *Vie de Saint Louis* de Pierre Gringore.

Comme je l'ai dit, la *Farce de Maître Pathelin* a pu être découpée par les éditeurs aussi bien en dix qu'en dix-neuf «scènes». Oublions le terme «scène» parce que anachronique; mais le problème de la segmentation du texte demeure.

La pièce est entièrement écrite en octosyllabes à rimes plates. Le couplet est régulièrement brisé d'un bout à l'autre du texte selon le procédé que l'étude de Noomen a mis en lumière; à la brisure du couplet s'ajoute la brisure du vers, ce qui permet des réparties très alertes, des échanges du tac au tac.

L'action se déroule chez l'avocat, chez le drapier, chez le juge. Aucun hiatus n'est enregistré à l'occasion des changements qui se produisent; nous pouvons étaler la *fabula* selon la segmentation suivante :

a) l'avocat parle avec sa femme, b) il se rend chez le drapier et parle avec celui-ci, c) il rentre chez lui et parle avec sa femme, d) le drapier le rejoint, etc.

La technique d'enchaînement de ces unités est précise : le dialogue entre deux personnages se termine toujours sur un vers impair, par la brisure du couplet : le système métrique demeure ouvert; l'un des deux personnages, en mimant un déplacement dans «l'espace neutre»<sup>13</sup>, plus souvent (je pense, par

13. J.M. Piemme, «L'espace scénique dans le jeu provençal de sainte Agnès», dans *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, 1969.

exemple, au moment où le drapier s'apprête à se rendre chez l'avocat) un troisième personnage, dans un autre lieu, complète et continue le système. D'où, encore une fois, au-delà de l'anachronisme qu'on finit par engendrer, la difficulté d'un découpage du texte en «scènes» au sens classique; d'où l'hésitation d'un découpage de cette nature entre 10 «scènes» (le plus fréquent) et 19 «scènes»; ce découpage est postulé par Omer Jodogne, avec plus de rigueur dans l'application d'un découpage «classique» car l'on rejoint par là la définition suivante de «situation dramatique»: «La *situation* sera définie comme le résultat d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevés du plan scénique. Cela veut dire que dans l'analyse du texte concret nous instaurons la limite entre deux situations là où un personnage entre et sort ou bien encore là où il y a un changement de lieu dans le décor»<sup>14</sup>. La *Farce de Maître Pathelin* peut être découpée en dix-neuf «situations». Mais la «situation» ne rend pas compte du découpage du texte au plan métrique.

La brisure du couplet marque une simultanéité dans le déroulement de l'action et annule la différenciation due à l'altérité des lieux dans lesquels l'action se déroule: les coordonnées temporelles et les coordonnées spatiales de la pièce se compensent mutuellement.

Si nous nous tournons du côté de la *Vie de saint Louis* de Gringore<sup>15</sup>, texte anisosyllabique de plus de 6 500 vers disposés en neuf livres, nous retrouvons le même système, la même technique d'enchaînement. Le dialogue se termine sur un vers impair, avec système métrique ouvert; ce système est complété et continué par un autre personnage, ailleurs — un personnage dont l'action est donnée comme étant simultanée par rapport à la précédente. Vu que le texte n'est pas des plus courants, examinons un moment précis de la pièce. Dans la partie dédiée aux miracles de saint Louis, par exemple, l'action se déroule alternativement dans un foyer, près de la rivière et sur un chantier avec un enchaînement parfaitement réglé:

Le Filz (au foyer)

Je vois ung peu passer le temps,  
S'il vous plaist, sur ceste rivière

La Mère

Allez, mon filz, et n'arretez guière;  
Tantost sera temps de disner.

Le Charpentier (sur le chantier)

Est-il point temps de desjeuner,  
Mon compaignon?

.....  
Ne vous soucyez de cella,  
Car je sçay le chemin par cueur.

Le Filz (à la rivière)

14. S. Jansen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Languages* 12 (1968), 71-93.

15. Ed. A. de Montaiglon, *la Vie de Monseigneur saint Louis par personnages*, Paris, 1877 (réimpr. Slatkine, 1970).

Affin d'éviter la challeur

.....  
Et boire de l'eau en ma main.

La Mère (au foyer)

Nostre filz n'a point eu de pain

À ce matin. (vv. 6021-6066)

Cette technique d'enchaînement est agissante tout au long de la pièce, même là où il y a une variation dans le groupement strophique.

Inversement, si l'action enregistre un hiatus chronologique, le système métrique est arrêté sur un vers pair, par la non-brisure d'un couplet ou d'une strophe.

Je ne pense pas aux grands moments de la vie de saint Louis qui sont arrangés selon le découpage du texte en livres et qui correspondent à un découpage du texte (et de la représentation) en «journées». La fin de chaque «livre», de chaque «journée» est marquée par l'adoption d'un triolet enchaîné par le jeu des rimes aux octosyllabes qui le précèdent : le couplet est brisé de sorte que le dernier vers pair est à la fois le deuxième vers du couplet et le premier vers du triolet. Je rappelle au passage qu'on peut vérifier que pas mal de farces commencent par un vers octosyllabe qui semble orphelin : c'est que le texte s'ouvrait avec une chanson, tombée dans la transmission du texte, mais qui était enchaînée à l'ensemble par le même système d'imbrication des deux différents systèmes métriques grâce à cet octosyllabe de transition.

Je pense plutôt à ces moments précis du texte théâtral dans lesquels la *lexis* s'arrête pour faire place surtout à l'*opsis*, à la gestuelle si l'on veut. Voici deux exemples :

Chevalerie

Il est raison qu'on les assaille;  
Frappons et d'estoc et de taille.

*Icy se fait une bataille des Xrestiens contre les Turcs : mais les Turcs s'en  
fuyent enfin, fors le Cappitaine qui fut tué*

La Loy Payenne

Fuyons, fuyons, fuyons, fuyons. (vv. 2697-2699)

Plus loin :

Le Roy

Et fais baptiser tes Payens

*Icy bataillent*

Chevalerie

Nous avons esté assailliz

Asprement; mais bien recueilliz (vv. 5356-5358)

Je pense aussi à ces moments qui dans les grands *Mystères* sont marqués par l'indication «*Pausa*» ou «*Silette*», où la *lexis* encore une fois s'arrête pour faire place au *melos*, à l'intermède musical.

L'on dit souvent que le texte théâtral est «pluricodique» et que donc il y a plusieurs possibilités de segmentation des textes. Nous avons insisté sur l'interaction des découpages au plan métrique et au plan sémantique.

Dans ce système, la brisure ou l'absence de brisure du couplet, la présence ou l'absence de la rime dite mnémonique trouve sa collocation moins comme moyen mnémotechnique que comme élément de structuration du texte théâtral.

En hommage à un syntagme consacré, nous pouvons continuer avec l'appellation «rime mnémonique»; mais s'agit-il d'un procédé mnémotechnique? Je me permets d'en douter.

CINTHIA J. BROWN

## MÉMOIRE ET HISTOIRE : LA DÉFORMATION DE LA RÉALITÉ CHEZ LES RHÉTORIQUEURS À LA FIN DU MOYEN ÂGE

Quelle memoire des choses auctentiques  
Seroit il ores, ne des preudhoms antiques  
Si se n'estoit de leur faicts le transcript  
Dont on a faict de moult belles croniques  
Livres à faiz, hystoires magnifiques  
En grans volumes reduites par escript...?

Ces paroles tirées d'un passage de *la Ressource de la Chrestienté*, composée par André de la Vigne en 1494<sup>1</sup>, témoignent de l'importance accordée à la transcription historique en France à la fin du Moyen Âge. Si le passé n'était pas «réduit par escript», il n'en subsisterait pas de souvenir. La valeur par conséquent des histoires et des chroniques, c'est qu'elles renferment la mémoire du passé, en particulier la mémoire des actions nobles et des êtres extraordinaires.

Mais comment cette mémoire du passé se manifeste-t-elle? Quelle est la relation entre le passé, la mémoire, et le texte historique? Quand on parle de l'historiographie, il faut tenir compte de deux temporalités, à savoir le temps où se sont déroulés les événements racontés et le temps de la rédaction du récit<sup>2</sup>. La mémoire joue le rôle d'intermédiaire entre ces deux temporalités, car elle comprend d'abord une image mentale du passé; elle est un phénomène intellectuel flou, mais est par la suite emprisonnée dans des mots. Autrement dit, le récit historique, surtout le récit historique écrit, constitue la concrétisation et l'immobilisation même de la mémoire du passé<sup>3</sup>. La mémoire ainsi figée finit par devenir une des seules expressions tangibles du

1. Manuscrit Paris, B.N. fr. 1687, fol. 38v-39r. Pour une discussion détaillée de la genèse de cette œuvre, voir Cinthia Brown, «The Evolution on André de la Vigne's *la Ressource de la Chrestienté*: From the Manuscript Tradition to the *Vergier d'honneur* Éditions», *Bibl. d'humanisme et de renaissance* 45 (1982), 115-125.
2. Cf. Hayden White, «Interpretation in History», dans *Topics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, the Johns Hopkins Univ. Press, 1978), 55-56.
3. Cf. Georges Duby, «Memories with No Historian», *Yale French Studies* 59 (1980), 8.

temps écoulé; mais elle se concrétise dans différentes formes de représentation. Dans la mesure où l'écrivain détermine ces formes, il exerce un pouvoir plus ou moins important sur le passé.

Notre but sera d'examiner comment la mémoire s'est immobilisée dans une série d'œuvres rédigées à la fin du moyen âge par trois Rhétoriciens<sup>4</sup> qui remémoraient et commémoraient certaines des campagnes françaises des guerres d'Italie (1494-1515). En tant que créateurs de poésie et d'histoire, ces écrivains se servaient de deux types de discours : l'un se fondait sur l'exhibition de la gloire du prince, et l'autre, sur la présentation des faits<sup>5</sup>. Ces discours poétiques et historiographiques s'employaient souvent simultanément, mais dans des proportions différentes. Nous porterons notre attention sur l'agencement de ces deux discours dans les textes d'André de la Vigne, de Pierre Gringore et de Jean Marot avec l'intention de préciser la relation entre le fait et le dit, entre le vécu et sa recreation littéraire.

La théorie de la mémoire du passé fournie par La Vigne dans les vers cités ci-dessus est mise en lumière dans sa création — ou re-création — historique, *le Voyage de Naples*<sup>6</sup>. Cette œuvre constitue un récit des événements quotidiens de la campagne du roi Charles VIII de 1494 à 1495, tels que La Vigne les a observés lui-même et relatés sur place quelque temps après. En vue de renforcer la véracité de ce qu'il raconte, La Vigne rappelle assez fréquemment à ses lecteurs que ses renseignements sont authentiques, qu'il se souvient lui-même des événements décrits, auxquels il a assisté<sup>7</sup>. Son témoignage oculaire confère donc à sa chronique à la fois une autorité solide et une grande force dramatique. Toutefois, la présentation de l'expédition italienne à travers l'optique d'une seule personne, placée sous le patronage de Charles VIII, principal acteur du récit, explique pourquoi la perspective de l'auteur est souvent centrée sur les actions de son mécène. La Vigne place le roi au centre de sa narration, le situe au milieu de ses descriptions, et peint son portrait et ses actions plus soigneusement et en plus grand détail que ceux des autres participants<sup>8</sup>. Il s'établit donc une certaine complicité entre l'auteur et le monarque : celui-ci dépend de celui-là pour la présentation de son image au

4. Cf. P. Zumthor, *le Masque et la lumière* (Paris, Seuil, 1978) pour une excellente discussion de ces écrivains.

5. *Ibid.*, p. 56-94.

6. Il n'existe aucune édition moderne du *Voyage de Naples* qui constitue la deuxième composition dans *le Vergier d'honneur*, une longue anthologie d'œuvres en prose et en vers qui date du début du seizième siècle. Voir à ce propos l'article cité à la note 1. Toute référence sera faite à la première édition du *Vergier d'honneur*, cité par Dietrich Reichling, *Appendices ad Hainii-Copinger Repertorium bibliographicum* (Monachii, 1905-1911), 1102, dont deux exemplaires se trouvent à la Bibliothèque Nationale sous les cotes Rés. Fol. Lb<sup>28</sup> 15 et Rés. 4<sup>o</sup> Lb<sup>28</sup> 15a.

7. Cf. par exemple : «Et presens fus je, de ce bien me recorde» (sig. bvi<sup>v</sup>), «ainsi que me remembre» (sig. dvi<sup>v</sup>), «à ce que je congnois» (sig. div<sup>r</sup>), «Brief quant gy pense le cueur me va resuant/Car telle chose jamais voir ne pensoye» (sig. dv<sup>v</sup>).

8. Cf. par exemple, le passage suivant où est décrit le rôle de Charles VIII à la bataille de Fornoue :

Lequel couragement & chevaleurement se deffendit, comme preux et hardi tant que au moyen de luy et de ceulx qui estoient au tour de luy. Jamais ne frappèrent coup plus avant ceulx qui s'estoient par leur outrecuydance tant avancez. Et ne croy point qu'en ung tel acte et danger merueilleux où il estoit jamais depuis que le monde est crée fust veu ung tel personnage comme luy plus virillement ne fierement donner dedens qu'il faisoit sans peur, sans craincte, et sans frayeur, mais sembloit que par operacinn [sic] et œuvre

public, pour l'engendrement même de sa mémoire, tandis que l'historiographe royal dépend de son patron pour ses moyens d'existence<sup>9</sup>.

Le titre même de ce compte rendu implique aussi une certaine manipulation des faits de la part de La Vigne. En choisissant de décrire l'esprit général de l'aventure italienne en termes de voyage, il minimise l'idée d'une confrontation, véritable but de la campagne. Dès le début, l'écrivain insiste sur la nature défensive des actions de Charles VIII, alors qu'en réalité il s'agissait d'une offensive<sup>10</sup>. En outre, les souvenirs que l'historiographe choisit de mettre en mots sont souvent influencés par des considérations qui ne reflètent pas nécessairement un souci de vérité. Par exemple, La Vigne dit explicitement à certains moments de son récit que son choix des faits est dicté par son désir d'augmenter la gloire des hommes dont il parle<sup>11</sup>. Souvent, l'historiographe, préoccupé par la cohérence et la concision narratives, se voit obligé d'abréger une description ou d'en éliminer certains éléments<sup>12</sup>. Par ailleurs, le fait de couler en vers la plus grande partie de l'histoire ajoute à une distorsion des détails, car ce qui est raconté doit se conformer à un nombre précis de syllabes et à un certain agencement de rimes.

Néanmoins, le grand mérite de l'historiographe du *Voyage de Naples* est la manière dont il fait conformer la structure de sa narration à l'action décrite. L'exemple le plus remarquable de cette symbiose entre forme et sujet est l'évocation du départ des troupes pour l'Italie. Dans une seule strophe où est

divine il besongnoit & faisoit tout ce qu'on luy veoit faire. Et à proprement parler il merita cedit jour d'estre appellé vray filz de Mars, successeur de César, compaignon de Pompée, hardi comme Hector, preux comme Alixandre, semblable à Charlemaigne, courageux comme Hanibal, vertueux comme Auguste, heureux comme Octovien, chevaleureux comme Olivier et deliberé comme Rolant. Car lors qu'on frappoit sur luy, le couraige luy croissoit et, qui plus est, encourageoit ses gens & leur faisoit enfler le cueur tant par ses ditz que par ses vertueux faitcz. (sig. mv verso)

9. Cf. P. Zumthor, *le Masque...*, p. 43.

10. Mil quatre cens & quatre vingts et treze,  
Le roy Charles huitiesme de ce nom,  
Pour repulser l'iniquité mauvaïse  
Du Roy Alphons qui tenoit à malaise  
En son pays plusieurs nobles de nom,  
Aussi pour los, gloire, bruyt et renom,  
A main armée en brief temps conquerer,  
Il entreprist de Naples conquerer.

(sig. bvi verso)

11. Cf. par exemple :

Or pour avoir les noms de ses commis,  
J'ay cy apres tous les principaux mis;  
Car seigneurs sont grandement estimez,  
Et qui meritent comme loyaux amys  
Du noble roy estre au loyer admys;  
Des saiges gens en vertuz renommez  
Ad ce fait doncques furent ainsi nommez

Selon la bonne memoire que j'en ay.

(sig. di recto)

Pour conquerer ce tiltre imperial,  
J'ay icy mis plusieurs du sang royal,  
Moult grans seigneurs & chevaliers de l'ordre,  
Pour augmenter leur nom seigneurial.

(sig. dii recto)

12. Cf. par exemple, les remarques suivantes : «Leurs lieutenans en ce lieu poinct ne nomme.../Suffise assez que je declaire comme/En ordonnance on marcha jusqu'à Romme» (sig. civ<sup>v</sup>); «Je n'escripzt point ung grant tas de galiers/ Comme escuyers, panetiers, escanchons/... Là je les laisse pour le faire plus court» (sigs. dii recto-verso)

décrit dramatiquement l'effort extraordinaire tenté par les Français, toutes les possibilités de rime, de rythme, de répétition, d'énumération et d'allitération sont exploitées en vue d'évoquer et de faire revivre l'agitation et l'appréhension du moment. La description pantogrammatique de l'interminable défilé d'hommes, d'armes, de navires et d'équipement royaux atteint un paroxysme poétique sans parallèle dans le reste de l'œuvre :

Bardes, bastons, bicquoquetz, barbeletz  
 Blanc boys bien bon, belles, bonnes barrières,  
 Broches, briaches, branches, brandons bruslez,  
 Bribeurs broillez, bricoleurs barboillez,  
 Bruns bredoillez, bigarées banieres,  
 Boistes, boulieries, abendes balanieres,  
 Brides, bellieres, bourdes, basses bacquetz  
 Fist le roy mettre en tonneaux et bacquetz. (sigs. bvi<sup>v</sup>-ci<sup>r</sup>)

Ce qui frappe ici c'est non seulement le souvenir vif du passé, évoqué par la richesse du rythme et des rimes et par l'accumulation de consonnes explosives mais aussi le fait que chaque lettre, chaque syllabe et chaque mot de cette strophe est consciemment choisi, placé et manipulé pour former un réseau complexe de phonèmes qui se font écho, s'interpellent et se répondent. Grâce à ces retours et à ces répétitions soigneusement calculées et cadencées, le son même des mots finit par acquérir son propre sens. De plus, c'est par un contraste syntaxique et sonore que le dernier vers de la strophe, avec son allusion au roi français, est mis en relief. Ainsi, à travers une alliance étroite entre la forme et l'action, entre le fait et le dit, la mémoire du passé est ressuscitée par La Vigne. Aussitôt que l'armée française se met en marche et en mouvement continu, les vers, pour mieux s'adapter au sujet, se transforment en une structure poétique plus soutenue et modeste. Le voyage à travers l'Italie est transcrit en vers réguliers qui décrivent d'une façon minutieuse les nombreuses entrées royales et les présentent toutes comme des moments de gloire pour les Français.

Pourtant, dès l'arrivée de l'armée française à Naples, il n'est plus question de réceptions mais plutôt de confrontation entre les Français et l'ennemi. Ce changement d'une suite de festivités en une période marquée par la tension des conflits militaires correspond à une modification radicale de l'expression formelle : tout est rédigé en prose puisque, comme le prétend La Vigne, il peut raconter d'une manière plus brève s'il s'exprime ainsi<sup>13</sup>. C'est-

13. Grans couleurines, arbalestres, guindaiges,  
 Ars, flesches, dars et tant d'autres bagaiges,  
 Pour ung pays ou ung ost encombrer,  
 Qu'il n'est possible de les scavoir nombrer  
 Si bref en vers comme on feroit en prose;  
 Semblablement mainct aultre belle chose  
 Qui bien requiert, pour dire la verité,  
 Parfaict advis de grant scelerité  
 Dont je dispose pour matiere abreger,  
 Et pour l'esprit de plusieurs alleger,  
 Qui se delectent et font trop plus d'estime  
 Cent mille foyz de prose que de ryme;  
 Que desormais affin que bon leur semble  
 Puis qu'ainsi est de prose et ryme ensemble  
 Sur le retour quant le besoing verra,  
 Uses des deux aumoins mal que pourray.

(sig. hii verso)

à-dire, l'augmentation du nombre des événements à raconter, la nature plus imprévue et plus critique de la situation et l'accélération des activités militaires ne se conforment pas aussi facilement aux vers que les accueils magnifiques décrits auparavant. Ce sont donc des raisons pratiques qui contraignent La Vigne à choisir une forme d'expression qui convienne mieux à la nature de l'événement décrit.

Au moment de sa description de la Bataille de Fornoue, la confrontation militaire la plus dramatique de toute l'expédition, La Vigne interrompt son récit pour annoncer une modification formelle similaire. Là encore la prose s'avère comme l'expression la plus efficace pour raconter les faits d'une manière concise et rapide<sup>14</sup>. De nouveau l'écrivain a recours à la prose quand la situation l'impose, c'est-à-dire quand l'action s'accélère et s'intensifie. À partir de ces changements, on pourrait admettre qu'un acte du passé peut influencer sinon déterminer la structure de l'histoire écrite, surtout s'il est remémoré en mots peu de temps après avoir eu lieu. Une relation étroite s'établit donc entre l'événement historique et sa structure verbale dans l'œuvre de La Vigne.

Pour narrer le retour rapide des Français à travers l'Italie pendant une période mêlée d'angoisse et de joie, puisque certains Italiens retiraient leur soutien aux Français alors que d'autres continuaient à les accueillir avec de grandes cérémonies, l'auteur emploie un mélange de vers et de prose, ce qui reflète l'ambiguïté de la situation. Finalement, à la fin du *Voyage*, le vers sert à louer le retour victorieux du roi de France dans une série de rondeaux et de ballades, formes fixes particulièrement bien choisies. Par opposition au déroulement linéaire du récit précédent, elles suspendent la narration progressive des événements en se retournant sur elles-mêmes et sur le sujet de leur discours, à savoir le roi, centre de tout le récit. De plus, la forme circulaire et statique, surtout celle du rondeau, se prête facilement à l'hyperbole, une des caractéristiques de ce genre de passage laudatif<sup>15</sup>.

Ainsi, les formes d'expression du *Voyage de Naples* changent selon la nature de l'événement décrit et correspondent bien aux étapes différentes de

14. ...Pource qu'en la matiere presente y a plusieurs choses qui bonnement ne se pourroyent acoustrer si briefvement en ryme comme l'en pourroit faire en prose. A raison de ce que la matiere est de grant efficace & que plusieurs choses y sont comprises qui requierent estre escriptes selon quelles ont esté dictes, proferées ou venues, allées & executés [sic]. Aussi pour les noms des personnages, des lieux, du temps & des termes tenus en cest affaire. Parquoy au plus brief que je pourray selon la verité en ensuivant l'abregé de ma ryme j'en diray en prose ce que je verray qui sera bon de dire sans plus. (sig. miii recto)

15. Cf. par exemple, le Rondeau pour le Roy sur les Neuf Preux en la conquête du royaume de Napples :

Bien venu soit le second Alixandre,  
L'autre Cesar, l'eritier Charlemaigne,  
Le trespuissant Josué de Behaigne,  
Que jadis mort fist en terre descendre,  
Le noble Hector, Godefroy doulx & tendre,  
Qui porte au champs la deifficque enseigne  
Bien venu soit

Le Roy David où n'ay rien que reprendre,  
Machabeus, et Arthus de Bretaigne,  
Qui a de Napples, plat pays et montaigne,  
En peu de temps fait à luy condescendre.

Bien venu soit.

(sig. pi recto)

l'expédition de Charles VIII. En général, les moments de gloire et de célébration sont transcrits en vers, tandis que les périodes de confrontation sont reproduites dans une prose concise. Dans un sens, l'expression formelle du texte représente la mémoire la plus authentique du passé.

Une dizaine d'années plus tard, Jean Marot compose deux chroniques qui rappellent l'œuvre de La Vigne par leur titre et par leur sujet. *Le Voyage de Gênes* comprend une chronique détaillée de l'expédition française de Louis XII, le successeur de Charles VIII, à Gênes en 1507 et *le Voyage de Venise* contient un journal en vers de sa campagne victorieuse de 1509<sup>16</sup>. Dans la dédicace du *Voyage de Gênes*, Marot exprime le désir de plaire à sa patronne, Anne de Bretagne, reine de France et femme du sujet principal de ses récits historiques<sup>17</sup>. Cette préoccupation implique qu'il existe entre le poète et le monarque la même complicité que celle dont témoigne l'œuvre de La Vigne. Comme celui-ci, Marot joue le rôle d'un témoin oculaire qui se souvient de ce qu'il a vu. En effet, il rappelle à ses lecteurs à plusieurs reprises l'authenticité des faits racontés en soulignant qu'il s'agit d'observations directes. Ailleurs, il souligne sa présence sur la scène pour rendre plus dramatiques les actions militaires des Français et pour créer un documentaire plus impressionnant<sup>18</sup>. Dans la narration, ce sont la splendeur des réceptions de l'entourage royal et la réjouissance lors des triomphes militaires qui sont mises en relief plus que les batailles. Pour ses descriptions des campagnes françaises, l'auteur utilise, comme La Vigne, mais de manière moins frappante, des formes versifiées variées qui reflètent des changements importants de perspective<sup>19</sup>. À un certain moment, Marot se sert de la prose et du vers pour distinguer entre une fiction allégorique inventée et le récit historique : la première scène du *Voyage de Venise* se place dans un monde mythologico-allégorique, où Paix et Justice

16. Cf. les deux éditions de Giovanna Trisolini, *le Voyage de Gênes* (Genève, Droz, 1974) et *le Voyage de Venise* (Genève, Droz, 1977). Toute référence sera faite à ces éditions.

17. ...j'ay prins conclusion de descrire non en tel stille qu'il appartient, mais seulement en lourde et par trop basse forme ainsi que la grosseur de mon petit entendement la peu comprendre, pour seulement par quelque bien petite espace d'heure les grandes cures et sollicitudes de voz esperitz entreoublier... desirant par toutes voyes cercher moyens d'accomplir chose qui vous soit agreable... (p. 84)

18. Cf. par exemple : «...j'ay à diverses instances pourpensé de coucher par escript la magnanime victoire du roy trescrestien Loys XII<sup>e</sup>, par luy obtenue en l'an mil cinq cens et sept au moys de may contre les Genevoys ses rebelles selon le vray effect sans adjunction ainsi que je l'ay continuellement veu suyvant son exercice tant à l'exploit que apres jusques à son retour» (*Gênes*, p. 83); «...l'autre et second conquest composé... car à ce, par vostre tresbening commandement, j'ay presentialement assisté puis le depart du Roy jusques à son heureux et tresdesiré retour» (*Gênes*, p. 147); «Là peult-on veoir, de ce bien me recors» (*Venise*, v. 2521); «Et qu'ainsi soit, encor gist en memoire...» (*Venise*, v. 3938); «Dire ne veulx les horribles diffames,/Que ces poultrons firent dedans Treivy» (*Venise*, vv. 1314-17); «Impossible est coucher en prose ou vers/Les pompes grans qui pour lors furent factes» (*Venise*, vv. 3753-3754).

19. Dans *le Voyage de Venise*, par exemple, le vers décasyllabique s'emploie pour les descriptions des activités militaires quotidiennes (cf. vv. 1000-1113, 1129-1317, 1353-1434, 1554-1661, 2065-2322, 2476-2554, 2827-3030), tandis que le point culminant de la bataille à Agnadello, l'entrée des Français dans Milan ou la présence du roy sur la scène sont présentés dans une forme poétique de trois vers décasyllabiques suivis d'un vers de quatre syllabes (cf. vv. 949-999, 1318-1352, 1435-1553, 1662-1736, 2323-2461, 2632-2826, 3508-3614, 3871-4090). L'alexandrin sert à communiquer la pompe du départ des troupes pour une bataille (cf. vv. 1737-2064, 2570-2631, 3031-3206, 3221-3293).

visitent le royaume olympien pour annoncer leur désir de se rétablir sur terre. Ce drame donne lieu à la chronique proprement dite. Mais ce qui signale la transition du tableau allégorique à une chronique d'un style plus dépouillé est le changement de forme. Au début, Marot fait prononcer aux personnages allégoriques des discours en vers (cf. pp. 31-33). Par contre, au commencement de la chronique, il rédige en prose une série de discours échangés entre de vrais personnages historiques, à savoir le porte-parole du roi français et les politiciens vénitiens (cf. pp. 54-58).

Comme l'auteur du *Voyage de Naples*, Marot reconnaît explicitement que les actes vertueux du passé qui sont dignes de mémoire ne revivent qu'à travers les annales historiques<sup>20</sup>. Cette conscience de l'importance de l'histoire pour le souvenir du passé s'exprime en une préoccupation manifeste pour la vérité. En caractérisant son œuvre comme «vraie historique et non fabuleuse narrative» (*Gênes*, p. 147, l. 31) Marot se base implicitement sur l'opposition traditionnelle entre la vérité et la fable, et il distingue entre le style de son récit et ce qu'il appelle «rhetoricale sentence ou façon de oratoire» (*Gênes*, p. 146, ll. 15-16). L'auteur implique ainsi que dans son esprit l'expression directe de la vérité historique est incompatible avec une «éloquente structure», c'est-à-dire avec une profusion de figures rhétoriques et poétiques. En fait, cette conception historiographique semble refléter une évolution dans la pensée de Marot, car, peut-être grâce à sa conscience plus aiguë du caractère déformant de l'invention littéraire, son emploi de l'embellissement poétique dans *le Voyage de Gênes* est visiblement réduit dans *le Voyage de Venise*, composé deux ans plus tard.

En fait, *le Voyage de Gênes* est caractérisé par une «éloquente structure» plus complexe, car le récit historique, qui comprend 600 vers, est encadré de tableaux mythologiques et allégoriques. Une scène où Mars et Bellone s'avouent responsables d'avoir incité les Génois à une révolte civile (cf. vv. 1-106) fait place à un autre scène dans laquelle Gênes fait des réprimandes à ses trois enfants, Noblesse, Marchandise et Peuple, à cause de leur mauvaise volonté (cf. vv. 107-267). À la fin de l'œuvre, c'est-à-dire à la suite de la narration historique, Marot se sert du prosimètre pour faire revivre l'allégorie initiale : cette fois-ci Gênes confronte Honte et sous l'influence de Raison se convertit à la politique française dans la Chambre de Vraie Cognoissance (cf. vv. 861-1306).

Ainsi, au lieu de présenter les adversaires italiens comme des êtres historiques, Marot les façonne en forme de caricatures allégoriques et les situe dans un cadre dramatique inventé. Par contre, les actions des conquérants français sont transposées dans une chronique poétique de 39 douzains réguliers (cf. vv. 389-860). L'allure rapide et soutenue du récit historique reflète le caractère décisif et vigoureux des actions du roi français, tandis que le débat fictif entre Gênes et ses enfants allégoriques traduit l'impasse du conflit entre les Italiens d'autant mieux mis en relief qu'il contraste avec la

20. «L'expérience certaine de pardurable renommée, laquelle par les frequentables records de vertueux et memorables actes dont refulcist et magnifie les humains du hault don d'immortalité, les faisans vivre de vie feconde apres leur temporel trespas...» (*Gênes*, p. 146). Ces paroles font partie du Prologue qui sert d'introduction à l'édition posthume (1523) des deux *Voyages*.

progression agressive de l'armée française. Du fait qu'elles ne sont pas coulées dans un moule allégorique, les actions françaises sont transcrites d'une manière plus réaliste et moins déformée que celles de l'adversaire, que l'auteur choisit de fictionnaliser tout en les présentant sous une lumière aussi négative que possible. Si les actions militaires françaises contre Gênes, glorifiées dans un récit simple et direct, se rapprochent de la réalité, la scène allégorique dans laquelle figurent les participants italiens est une reconstruction tout à fait artificielle du passé. Le narrateur dénigre le caractère de l'ennemi, établissant ainsi une perspective moralisatrice qui vise à influencer l'opinion du lecteur et à préparer le portrait négatif de l'ennemi italien présenté par la suite à travers tout le récit. Cette déformation de la réalité historique était sans doute destinée à convaincre le public français que Gênes et le reste de l'Italie, vivant dans un état chaotique, désiraient vivement la force stabilisatrice du roi français dans leurs pays. Elle justifiait ainsi l'engagement continu de Louis XII dans les affaires transalpines. En réalité, les Italiens s'inquiétaient de plus en plus de la présence française sur leur sol<sup>21</sup>.

Si, dans l'œuvre de Marot, l'auteur plus que l'événement détermine la forme du récit, cette déformation de la réalité pourrait s'expliquer par la distance temporelle entre l'événement du passé et sa rédaction écrite. Tout de même, il semble que la tendance à dénigrer l'adversaire de la part de Marot soit associée à cette déformation plus marquée. Cela caractérise en fait les œuvres écrites sous Louis XII plus que celles écrites sous Charles VIII et semble refléter la nature défensive de la position française vis-à-vis des Italiens au début du seizième siècle. Plus le roi se montrait agresseur, plus il avait besoin de détourner l'attention publique française de ses actions compromettantes et de la diriger sur celles de l'ennemi. Ce changement de perspective finit donc par entraîner une plus grande déformation de l'image de l'ennemi et par se rapprocher plus ouvertement de la propagande. Même si dans *le Voyage de Naples* La Vigne peint le portrait du roi français d'une façon exagérée, il ne déforme pas comme Marot l'image de l'ennemi au moyen d'un dénigrement systématique. Ce dernier manipule la mémoire du passé dans *le Voyage de Gênes* par la juxtaposition d'un récit historique plus ou moins réaliste et d'un scénario allégorique inventé. Il dépasse ainsi l'optique plus étroite de La Vigne en fixant son regard sur un *contraste* entre l'ennemi et les Français, comparaison qu'il fait jouer à l'avantage de Louis XII.

D'autres œuvres contemporaines telles que *les Lettres nouvelles de Milan* de Pierre Gringore<sup>22</sup>, écrites à la louange de la victoire de Louis XII à Milan en 1500, se rapprochent du *Voyage de Gênes* en ce qu'elles se caractérisent par une déformation plus marquée de la réalité historique. On peut attribuer ce phénomène en partie au fait que l'auteur n'a pas assisté à la campagne en personne.

Gringore place au début de son œuvre deux lettres royales qui représentent la proclamation française officielle de la prise du chef des Milanais, Ludovic le More; elles sont suivies d'un compte rendu de la

21. Voir à ce propos, John S. C. Bridge, *A History of France from the Death of Louis XI* (Oxford : Clarendon, 1929) vol. III, 252-294, vol. IV, 1-83.

22. Édition E. Balmas (Milano-Varese : Cisalpino, 1955). Toute référence sera faite à cette édition.

célébration parisienne lors de la victoire (cf. pp. 77-78). Ces documents, rédigés en prose, en contraste avec le reste du texte, sont analogues aux oeuvres de La Vigne et de Marot parce qu'ils constituent un récit historique de l'événement écrit par des témoins oculaires. Pourtant, à la différence des *Voyages* des deux auteurs, ces descriptions de faits ne forment pas le noyau de l'oeuvre mais plutôt son point de départ. C'est-à-dire que l'événement historique dépeint dans les documents ne fait que préparer l'invention poétique de Gringore, qui s'ensuit et qui comprend un dialogue et un monologue fictifs dans lesquels l'ennemi est discrédité (cf. pp. 79-91). En d'autres termes, c'est l'esprit du conflit international plutôt que les actions détaillées de l'expédition française que l'auteur choisit de mettre en relief. Gringore brode sur les données historiques et politiques, présentées au début de l'oeuvre, mais il finit par les refaçonner. Bien qu'il mette en scène un vrai personnage historique — Ludovic le More — et des voix plus ou moins réalistes qui représentent des nationalités plutôt que des abstractions — les François et les Ytaliens — il n'en reste pas moins que ces tableaux théâtraux exagèrent la réalité. Présentés sous le jour le plus noir, les Milanais se condamnent, critiquent leur chef et louent la victoire des Français<sup>23</sup>. Dans la complainte de Ludovic, l'auteur trace un portrait aussi négatif que possible du chef milanais en lui faisant avouer ses erreurs, diffamer ses propres sujets et alliés, et faire l'éloge du roi français<sup>24</sup>. Comme Marot dans sa création allégorique du *Voyage de Gênes*, Gringore se concentre sur la critique de l'ennemi, et cette attaque forme la raison d'être de l'oeuvre.

23. Cf., par exemple :

Nous amassons de grans tresors,  
 Durant que la guerre nous dure;  
 Tousjours nous tenons des plus fors,  
 Nous nourrissans en nostre ordure. (vv. 102-105)

En nostre mal nous nourrissans;  
 Se trompons gens, c'est nostre usance. (vv. 124-125)

Nous sommes joyeux que le roy  
 Est venu et en faisons feste,  
 En honorant son noble arroy;  
 Joyeux nous sommes de la conqueste. (vv. 86-89)

24. Cf., par exemple :

Mais, toutesfois, je congnois clerement  
 Que n'avoie droit de faire empeschement  
 Au roys Loys, car c'est son heritaige;  
 Car, je ne suis descendu nullement  
 De la lignée des ducz, mais simplement  
 Je suis nourry par le noble lignaige.  
 Se, par folie et imprudent couraige,  
 Ung peu trop hault je me suis eslevé... (vv. 126-133)

Ha, conars lombars inhumains,  
 Vous deviez mettre les mains  
 A la paste soubdainement :  
 Mais de lacheté estes plains,  
 Par quoy je crie et me complains  
 De vous, voire publiquement,  
 Car vous avez fait laschement,  
 De me laisser ainsi surprendre.  
 Je pry à Dieu devotement  
 Que je vous puisse trestous veoir pendre. (vv. 296-305)

Lombars, criez au noble roy : mercy!  
 (v. 170)

Peut-on attribuer cette déformation consciente au seul fait que Gringore n'a pas assisté à la campagne de Milan? Comme d'autres historiographes, il aurait pu certainement obtenir des renseignements assez précis des témoins ou des participants de la campagne. Mais il semble bien que la présentation réaliste des faits historiques n'était pas le but de son œuvre. L'auteur cherchait moins à faire comprendre les détails du conflit entre l'Italie et la France que la nécessité de soutenir le roi dans cette confrontation. Il s'agit donc d'une manipulation du passé en vue d'obtenir une certaine réaction de la part du public; autrement dit, il s'agit de propagande. Dans *les Lettres nouvelles de Milan*, Gringore fait croire qu'il compose une œuvre consacrée à la mémoire de la victoire française à Milan; mais une fois la scène historique établie, grâce aux documents authentiques, l'auteur refaçonne le passé de manière à influencer l'opinion du public en faveur de la politique du roi. Si La Vigne a déformé la réalité dans ses mémoires de l'expédition de Naples par des observations limitées à certaines actions françaises, si Marot se montrait manipulateur dans sa création de scènes allégoriques fictives dans *le Voyage de Gênes*, ils sont dépassés par Gringore qui déforme et reconstitue le souvenir du passé au moyen d'une création dramatique qui se trouve au centre de son récit. Dans cette présentation plus dramatique du conflit entre les Italiens et les Français, l'invention poétique l'emporte sur la recréation historique.

On peut donc voir une relation étroite entre la représentation plus ou moins déformée de la réalité historique, la forme du récit et la capacité littéraire de l'écrivain. C'est La Vigne qui dans *le Voyage de Naples* reproduit le passé le plus fidèlement en permettant, consciemment ou non, que les événements racontés déterminent la forme de son œuvre. Bien que l'auteur vante les mérites de son patron d'une manière excessive, il ne déforme pas la réalité historique comme le font ses successeurs. Chez Marot on découvre une conscience historique plus développée en ce qu'il reconnaît un lien entre l'emploi d'un style dépouillé et une présentation plus fidèle du passé. Selon lui, l'ornementation poétique dissimule la vérité historique et son *Voyage de Venise* illustre fort bien cette théorie. Cependant, dans *le Voyage de Gênes*, Marot manipule la réalité historique au moyen de caricatures allégoriques de l'ennemi. Gringore, lui, donne une plus grande place à la déformation historique dans *les Lettres nouvelles de Milan* dont le noyau est formé par un dialogue fictif entre les Français et les Italiens et la plainte inventée de Ludovic.

Ironiquement, l'emploi du discours direct caractérise ce style plus orné. La Vigne se sert rarement du discours direct dans son œuvre; c'est un instrument littéraire important chez Marot dans ses tableaux allégoriques. Et Gringore, lui-même dramaturge, fait de cette «façon de oratoire» le *modus operandi* de son œuvre. Le récit qui se rapproche le plus de la réalité historique s'exprime à la troisième personne tandis que ceux qui sont plus «fabuleux» se caractérisent par un emploi plus poussé de discours directs, sans doute pour donner un équivalent fictif de la réalité.

En somme, l'observation de Jean Marot se trouve vérifiée : plus il y a «rhetoricale sentence» et «eloquente structure», plus le récit s'éloigne de la réalité historique. Et on pourrait ajouter que plus il y a déformation de la réalité, plus il y a propagande. D'un côté, dans l'œuvre de La Vigne, qui ne

cherchait qu'à louer les actions de Charles VIII sous la forme la plus directe possible, le passé influence d'une manière visible la mémoire écrite. De l'autre côté, Gringore refaçonne le passé dans un drame fictif qui vise l'ennemi en vue de provoquer une certaine réaction chez les lecteurs français. Jean Marot se place entre ces deux extrêmes : les scènes allégoriques qui jouent un rôle important dans son *Voyage de Gênes* correspondent au niveau de déformation dans l'œuvre de Gringore, tandis que son *Voyage de Venise* se rapproche de l'œuvre de La Vigne dans son souci d'expression aussi directe que possible de la réalité historique. Ainsi, d'une manière de plus en plus calculée, ces trois Rhétoriciens s'approprient un pouvoir, non seulement sur l'opinion publique mais aussi sur la mémoire du passé.



LE LANGAGE  
ROMANESQUE



DOMINIQUE CHASSÉ

## LA MISE EN MÉMOIRE DES INFORMATIONS NARRATIVES : LE SYSTÈME DU VERS ET LE SYSTÈME DE LA PROSE

Jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, toute la littérature narrative française s'organise en système versifié. L'écriture-prose est réservée aux chartes, chroniques, vies de saints, psautiers et sermons, et à ces textes «pratiques» que sont les bestiaires et les lapidaires. Ainsi qu'en témoignent bon nombre de prologues, la prose est alors associée à l'expression de la vérité, vérité de l'histoire, de la science ou de la théologie. Quant au vers, il est nettement rattaché à la fiction, certains de ses détracteurs le suspectant même de mensonge<sup>1</sup>. Dans ce contexte, le choix d'une forme d'écriture implique une conception du récit particulière et déterminée, autant dans l'ordre éthique que dans l'ordre poétique<sup>2</sup>. Or, vers 1210, apparaît une version *en prose* de la trilogie

1. Dans leur *Répertoire des plus anciens textes en prose française* (Genève, Droz, 1964, p. 28-30), B. Woldge et H.P. Clive rapportent, entre autres, les déclarations d'auteur suivantes, dont la célèbre formule «Nus contes rimés n'est verais» (première traduction du *Pseudo-Turpin*, postérieure à 1195).

Dans la deuxième traduction du *Pseudo-Turpin* (1206) : «Et por ce que rime se volt afeitier de moz conqueilliz hors de l'estoire, si voust li cuens que cist libres fust sanz rime, selon le latin de l'estoire que Turpins l'arcevesques de Reims recita et ecrist.» Et encore :

«Nus hom ne puet chançon de jeste dire  
Que il ne mente la ou li vers define,  
As mos drecier et a tailler la rime»

(*La Mort Aimeri de Narbonne*, éd. J. Couraye du Parc, SATF, 1884, vers 3055-3057; fin du XII<sup>e</sup> siècle). Enfin, le début de ce prologue d'une traduction en prose des *Vies des Pères* (entre 1199 et 1229) :

«Les autres dames de cest mont,  
Qui plus pensent aval qu'amont,  
Si font les mençonges rimer  
Et les paroles alimer  
Pour les cuers mielz enrooillier  
Et pour honesté avillier.»

2. La prise en compte de la spécificité poétique de la forme-prose par rapport à la forme-vers est désormais le fait de plusieurs médiévistes. Parmi eux, le groupe de travail qui s'est constitué, il y a quelques années, autour de Daniel Poirion et qui a abouti notamment à la production d'un numéro de *Perspectives médiévales* (n° 3, octobre 1977) entièrement consacré à l'émergence de la prose romanesque et à différentes questions s'y rapportant. Plusieurs

romanesque du Graal<sup>3</sup> que Robert de Boron avait composée *en vers* autour de 1200. C'est là la toute première manifestation d'un mouvement qui ira en s'amplifiant. Petit à petit, la prose envahira le champ narratif jadis dévolu au vers jusqu'à le supplanter tout à fait vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle. *Li romans de Merlin et del Graal*<sup>4</sup> en prose est le texte fondateur de cette évolution, le point d'émergence historique d'une poétique nouvelle qui, dans sa première production, se constitue dans l'exclusion manifeste de la poétique dominante. En effet, le plus ancien roman en prose française est un «dérimage», c'est-à-dire un poème dont on a supprimé l'armature versifiée pour le restituer en prose. Cette duplication laisse intact le fond anecdotique<sup>5</sup>, son enjeu est donc à rechercher ailleurs : dans la revendication, via le geste de l'inscription en prose, d'un statut textuel particulier pour cette «estoire dou Graal» dès lors assimilée à la production d'une vérité.

Dans l'instant où elle se réalise, la «prosification» du roman de R. de Boron est indissociable de la matière narrative qu'elle vient organiser. Cette matière du Graal établit les origines du monde arthurien qu'elle rattache directement à l'histoire de l'incarnation divine dont le graal, le vase qui a recueilli le sang du Rédempteur, est un signe concret. Du moment que l'on veut donner à cette généalogie sa profondeur historique, c'est à la prose que l'on vient. Et inversement, du moment que la prose souhaite venir au roman, elle ne peut consigner que ce qui témoigne d'un passé révolu et qui, comme tel, est digne de mémoire.

La naissance de la prose narrative de fiction passe donc par une sorte de coup de force qui entraîne le réaménagement de l'organum littéraire<sup>6</sup>. Et, à l'origine, ce réaménagement se confond avec le travail textuel qui s'accomplit dans le passage du *Joseph d'Armathie en vers*<sup>7</sup> au *Joseph d'Armathie en prose*<sup>8</sup>. (Le *Joseph* est la seule partie de la trilogie de Robert dont on possède et la version originale et une version en prose.) Dans le but de saisir quelques lignes de force de cette mutation, j'analyserai l'un des vecteurs du travail textuel, la narration. L'examen portera sur le premier tiers des deux *Joseph*, c'est-à-dire sur cette zone où se constituent les assises narratives de chacune des versions.

Je postulerais que vers et prose ont un statut sémiotique différent et que cette différence de statut engage toute l'organisation narrative, de même d'ailleurs que l'organisation phrastique. En étudiant l'énonciation<sup>9</sup> et la

approches sont expérimentées là et les pistes ouvertes par les auteurs de ce dossier restent fort stimulantes.

3. Composée d'un *Joseph d'Armathie*, d'un *Merlin* et d'un *Perceval*; des trois, le *Joseph* seul nous a été conservé en entier.
4. Titre donné dans l'explicit du manuscrit de Modène.
5. La fidélité de la prose au texte de base est telle que, pendant longtemps, on a cru que Robert de Boron lui-même avait réécrit en prose ses propres vers.
6. Que l'on identifie ici au système des codes poétiques considérés en synchronie.
7. Robert de Boron, *le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. W.A. Nitze, Paris, Champion, coll. Classiques français du Moyen Âge, 1971.
8. Robert de Boron, *le Roman du Graal*, éd. B. Cerquiglini, Paris, UGE 10/18, série Bibliothèque médiévale, 1981.
9. Avec C. Kerbrat-Orecchioni (*l'Énonciation — De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 30-31), on définira l'énonciation comme «le mécanisme d'engendrement d'un texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de sa parole». Sont pertinentes ici «les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir :

disposition de la matière anecdotique qu'ont en commun texte en vers et texte en prose, il est possible de définir à quelle visée narrative obéit la production des informations dans l'un et l'autre texte. Je me suis donc fixé deux bornes d'enquête qui correspondent en gros à deux questions : *quelles* informations sont consignées par la prose et par le vers? et *comment* ces informations sont-elles «diffusées» dans l'une et l'autre version (c'est-à-dire dans quel ordre, suivant quel arrangement...)? Je comparerai donc, si l'on veut, deux modes de mise en mémoire.

Alors que le vers démontre un certain ludisme dans sa façon de rapporter maints détails et circonstances anecdotiques, la prose, elle, «travaille» dans le sens exposé il y a un instant : il s'agit moins pour elle de *raconter* une histoire que d'en *confirmer* une (en l'occurrence celle du Graal). D'où des raccourcis narratifs importants dont on verra ce qu'ils mettent en jeu. D'où aussi l'institution d'un univers énonciatif marqué par la coréférentialité, c'est-à-dire érigé «à partir de ce que Labov appelle une «connaissance partagée» (...), et Perelman une «base (ensemble de faits, vérités, présomptions, valeurs que le locuteur suppose connus ou admis par son auditoire)»<sup>10</sup> et, surtout, caractérisé par la mise en évidence d'un «système de représentation et d'évaluation commun»<sup>11</sup>. Ainsi, ce que l'on désigne, le personnage dont on parle, est le plus souvent, dès l'actualisation dans le récit, marqué du sceau de la communauté idéologique qui rassemble (ou souhaite rassembler) énonciateur et énonciataire : par exemple, la prose utilise beaucoup moins volontiers que le vers le nom historique du Christ, «Jésus»; à la désignation historique et pleinement référentielle, elle préfère la désignation liturgique, «Notre Seigneur». Il y a là un effet d'intellectualisation du récit qui se manifeste encore et surtout à travers le mode selon lequel la prose actualise les faits qu'elle rapporte : les informations sont classées, hiérarchisées, *cotées* pourrait-on dire, alors que le vers semble préserver une certaine objectivité, une certaine autonomie des séquences narratives... Je vais tenter de préciser et d'étayer ces éléments de description en entrant dans la lettre des textes.

*Exemple 1*

*Joseph en vers*

*Joseph en prose*

(19, 21-25)

231 A ce tens coustume avoient

21 ...En icel tans estoit costume que  
tout li

- les protagonistes du discours(...);
- la situation de communication : \*circonstances spatio-temporelles; \*conditions générales de la production/réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers de discours, etc.»

J'ajuste encore la perspective pour admettre avec O. Ducrot (*les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, p. 34) que «le sens d'un énoncé, c'est (...) une description, une représentation qu'il apporte de son énonciation, une image de l'événement historique constitué par l'apparition de l'énoncé...» En faisant mienne cette définition, je me représente le texte littéraire comme une sorte de macro-énoncé. C'est une position qui, si elle était systématiquement défendue, demanderait quelque justification linguistique; je la tiendrai pourtant, m'autorisant du niveau de généralité auquel je me place ici.

10. C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 208.

11. *Ibid.*

- |     |                                    |    |  |
|-----|------------------------------------|----|--|
| 232 | Li chambrelein que il prenoient    | 22 | cambrelenc avoient   |
| 233 | La disme de quanque on<br>donnoit  |    | le disme de  |
|     |                                    | 23 | tous les deniers qui venoient<br>as borses a lor segnorages. |
| 234 | A leur seigneurs, et leur estoit.  |    |  |
| 235 | Or avint au jour de la Cene        |    |  |
| 236 | Que Marie la Madaleinne            | 24 | Ma dame Sainte<br>Marie Magdeleine                           |
| 237 | Vint droit en la meison<br>Symo,   |    |  |
| 238 | A la table trouv Jhesum            |    |  |
| 239 | Avec ses deciples seant,           |    |  |
| 240 | Judas devant Jhesu menjant.        |    |  |
| 241 | Dessouz la table se muça,          |    |  |
| 242 | As piez Jhesu s'agenouilla         |    |  |
| 243 | Mout commença fort a<br>plourer,   |    |  |
| 244 | Les piez Nostre Seigneur laver     |    | espandi un ogne-   |
| 245 | De ses larmes, et les torchoit     |    |  |
| 246 | De ses chevous que biaux<br>avoit. |    |  |
| 247 | Aprés les oint d'un oignement      | 25 | ment sor les piés nostre<br>Seignor :                        |
| 248 | Qu'aporta, precieus et gent,       |    |  |
| 249 | Et le chief Jhesu autresi.         |    |  |
| 250 | Et la meison si raempli            |    |  |
| 251 | De la precieuse flereur            |    |  |
| 252 | De l'oignement et de l'oudeur      |    |  |
| 253 | Que chacuns d'eus se<br>merveilla. |    |  |
| 254 | Meis Judas mout s'en<br>courouça : |    | si s'en courouça Judas                                       |

L'une des opérations les plus frappantes du *Joseph en prose*, c'est la suppression, ou du moins la réduction, d'un nombre appréciable d'épisodes relatés dans le *Joseph en vers*. Plus précisément, ce que le prosateur efface, c'est ce qui donne une épaisseur anecdotique aux événements ou aux faits que rapporte le texte versifié. Ainsi, dans l'exemple 1, on constate que la prose a supprimé la très grande majorité des v. 235 à 253, c'est-à-dire tout le *procès* des événements qui entourent le lavement des pieds de Jésus par Marie-Madeleine. On n'a gardé ici que l'information minimum requise pour enchaîner sur le courroux de Judas. On remarquera, notamment, l'omission du v. 235, «Or avint au jour de la Cene (que)», propre à donner de la *perspective* au petit récit qui suit. La prose, en revanche, tasse sur lui-même l'événement qu'elle se refuse à dramatiser, le présentant plutôt comme un fait dégagé de l'espace et du temps. Dans le même esprit (voir v. 236/1. 24), le *Joseph en prose* introduit Marie-Madeleine en l'instituant d'emblée dans son caractère unique et définitif. Et il la soustrait à la

situation narrative dans laquelle l'avait placée le texte en vers, c'est-à-dire qu'il la préserve d'un certain aléatoire que le procès diégétique en cours dans le vers réduit de proche en proche, sur le mode *dramatique* justement, pour en arriver à «produire» le personnage Marie-Madeleine, dont on aura suivi le destin. En disant «Ma dame Sainte Marie Magdelaine», et rien de plus ou presque, la prose en appelle au dogme plutôt qu'au drame. Le destin ici en cause est tout entier résolu, tranché et proféré dans le vocable «sainte». Dans cette proclamation, qui tend à se substituer à la pure information procurée par le vers, est manifestée une communauté idéologique déterminée que la prose se donne comme narrataire. S'associant à cette communauté, elle dit «*Ma dame Sainte Marie Magdelaine*». Elle dit encore, en parlant du Christ, «*nostre Seignor*» (1. 25/v. 244). C'est-à-dire que, des deux appellations utilisées par le *Joseph en vers* dans le présent épisode, «Jhesu» et «Nostre Seignor», elle a repris celle qui s'accordait à la *coréférentialité* qui est l'un des paramètres fondamentaux de son activité d'énonciation; on peut le vérifier encore dans l'exemple 2.

Exemple 2

*Joseph en vers*

*Joseph en prose*

(17, 1-6)

- |    |                                   |   |                                |
|----|-----------------------------------|---|--------------------------------|
| 1  | Savoir doivent tout pecheur,      | 1 | Ce doivent savoir tout pecheor |
| 2  | Et li petit et li meneur          |   |                                |
| 3  | Que devant ce que Jhesus Criz     |   | que devant çou                 |
|    |                                   | 2 | que nostre Sire                |
| 4  | Venist en terre, par les diz      |   | venist en terre,               |
|    |                                   |   | que il faisoit parler          |
| 5  | Fist des prophetes anoncier       | 3 | les prophetes en son nom et    |
|    |                                   |   | anoncier                       |
| 6  | Sa venue en terre, et huchier     |   | sa venue en terre.             |
| 7  | Que Diex son fil envoieroit       |   |                                |
| 8  | Ça jus aval, et soufferroit       |   |                                |
| 9  | Mout de tourmenz, mout de         |   |                                |
|    | doleurs,                          |   |                                |
| 10 | Mout de froiz et mout de          |   |                                |
|    | sueurs.                           |   | En                             |
| 11 | A icel tens que je vous conte     | 4 | icel tans dont je vous paroïl  |
| 12 | Et roi et prince et duc et conte, |   |                                |
| 13 | Nostre premiers peres Adam,       |   |                                |
| 14 | Eve no mere et Abraham,           |   |                                |
| 15 | Ysaac, Jacob, Yheremyes           |   |                                |
| 16 | Et li prophetes Ysayes,           |   |                                |
| 17 | Tout prophete, toute autre gent   |   |                                |
| 18 | Boen et mauveis communement,      |   |                                |
| 19 | Quant de cest siecle departoient  |   |                                |
| 20 | Tout droit en enfer s'en          | 5 | aloient tout en infer,         |
|    | aloient                           |   | neïs les prophetes i           |
|    |                                   | 6 | aloient.                       |

Nous voici au seuil des deux *Joseph*. Voyons comment, dans ce moment fondateur de l'entrée en matière, se présentent, l'un par rapport à l'autre, texte en prose et texte en vers. Le prosateur a supprimé les v. 7 à 10 qui exposent les circonstances de l'incarnation du Fils de Dieu. Du point de vue de la stratégie narrative, ces vers ont leur importance : en rappelant les circonstances de la Passion, ils préparent le cadre événementiel de l'histoire du Graal auquel ils confèrent d'emblée une valeur dramatique très explicite. À ce stade-ci, aucune dramatisation encore du côté de la prose. Mais plutôt, comme dans le passage vu précédemment, une sorte d'écrasement de l'événementiel qui «dénarrativise» le récit. Au lieu de déployer les marques dramatiques qui permettent d'enclencher une fiction narrative, un *roman* justement (ce que le vers s'emploie à réaliser), on ne donne que le *point de doctrine*. C'est cela que l'on dit, que l'on *confirme* plutôt, au bénéfice des fidèles qui s'adressent au Fils de Dieu dans un «nostre Sire» (1. 2) inclusif<sup>12</sup>, électif, qui les rattache à Lui et qui L'attache à eux. Tandis que le vers, sous le nom de «Jhesus Criz» (v. 3), fait place à un personnage encore libre de détermination idéologique, dont le destin n'est pas encore construit, ni surtout «épelé», proclamé dans un nom. Bien sûr, cette innocence, cette référentialité vierge, ce n'est qu'une fiction poétique : Jésus-Christ n'est pas un quidam. Mais c'est une fiction qui, face à la prose, témoigne d'une visée narrative toute différente.

Au cercle des fidèles, communauté déjà confirmée, la prose expose donc la doctrine dans sa plus simple expression : là, Marie-Madeleine et le lavement des pieds; ici, la prédiction de l'Incarnation; et ailleurs, la conception et la jeunesse de Marie ramenées de 50 vers à une seule phrase en prose, espace suffisant pour rappeler que «il s'aombrast en la virgne Marie» (voir plus bas l'exemple 3, 17, 1. 10), formule lapidaire et essentielle du Credo.

Dans l'exemple 2 toujours, on remarquera que le *Joseph en prose* a fondu dans le seul terme générique et indéfini «tout» (1. 5) l'énumération composite de figures bibliques, — Adam et Ève, Isaac, Jacob, etc. —, et de figures profanes, — roi, prince, duc, conte —, que proposait le vers : pas de *représentation* dans la prose. À ce propos, il est intéressant de voir comment chacune des deux versions ouvre le récit qu'elle consacre à ce «temps où tous les hommes se retrouvaient en enfer» et pour lequel le *Joseph en vers* a convoqué une figuration aussi bigarrée que généreuse. «A icel tens que je vous *conte*», dit-on au vers 11. «En icel tans dont je vous *paroil*», dit la prose en écho. Le vers conte, c'est-à-dire qu'il énumère, représente et décrit, suivant des axes spatio-temporels définis par lui. La prose *parle de*, c'est-à-dire commente et analyse. Une parole qui tend souvent vers la liturgie.

Parmi les informations consignées par le *Joseph en prose*, beaucoup sont d'emblée, dès leur «émission» dans le récit, affectées d'un indice d'interprétation. Ainsi, en exemple 2, aux lignes 5 et 6, la prose nous apprend que les prophètes allaient en enfer; mais lorsqu'elle dit «*neis les prophetes i aloient*» (même les prophètes y allaient), c'est non seulement le fait qu'elle consigne

12. Pour E. Benveniste, le «nous inclusif», qui réalise une jonction entre «moi» et «vous» (entre locuteur et allocutaire), s'oppose à «lui, eux», la non-personne, qui n'a point part à l'énonciation du discours.

mais aussi la valeur, ou plutôt une *évaluation* de ce fait. Le mode d'actualisation des données anecdotiques semble conditionné dans le *Joseph en prose* : très souvent les faits et les événements sont classés, «toisés» dès leur émergence. C'est que le prosateur cumule narration et éducation. Le *Joseph en vers* insiste lui aussi sur le sort des prophètes. Mais avec des moyens propres au discours narratif; voyons aux v. 15 à 17 : figures de prophètes qui s'additionnent et se précisent par élargissements successifs où l'on joue sur la reprise du terme clé, «prophète» : «...Yheremyes Et li prophetes Ysayes, Tout prophete...». La prose, elle, arrive à ses fins par des moyens plus «intellectuels», «didactiques» pourrait-on dire. «Neïs les prophetes i aloient» : le narrateur apparaît, l'index sentencieux, informant non par l'exemple, ou par l'image, ou par la matérialité des jeux du discours, mais bien par le *commentaire*.

À côté d'une bonne quantité d'opérations de réduction anecdotique et de raccourcis de perspective, on trouve dans le *Joseph en prose* un nombre appréciable d'occurrences qui *renchérisse*nt sur le *Joseph en vers*. Curieux et invitant paradoxe, d'autant plus que les additions pratiquées confinent très souvent à la redondance pure et simple. Ainsi dans ces deux derniers exemples.

Exemple 3

<i>Joseph en vers</i>	<i>Joseph en prose</i> (17, 9-11)
27 Lors si plut a Nostre Seigneur	Nostre Sire vint, si li
28 Qu'il nous feïst trestouz honneur	10 plot
29 Et qu'il en terre descendist	que il venist en terre
30 Et nostre humeinne char preïst.	
31 Dedenz la Virge s'aümbra	et que il s'aombrast
	11 en la virgne Marie
32 —————→	
81 —————→	∅

Exemple 4

<i>Joseph en vers</i>	<i>Joseph en prose</i> (17, 15-17)
	Or
89 Entendez en quantes mennieres	16 entendés en quantes manieres
90 Nous racheta Diex nostres peres :	il le raienst.
91 Li Peres la raençon fist	Il le raienst
92 Par lui, par son Fil Jhesu Crist	17 par le Pere et par le Fil
93 Par le Saint Esprit tout ensemble	et par le Saint Esperit

On voit que dans la version qu'il donne des vers 27 à 29 (exemple 3), le prosateur répète l'information à transmettre : une fois sous la forme d'une indépendante, «Nostre Sire vint», une autre fois encore en subordonnant l'énoncé à un verbe de modalité, «si li plot que il venist en terre». On retrouve dans l'exemple 4 un procédé analogue. La prose dit «Or entendés en quantes

manieres *il le raienst. Il le raienst* par le Pere...». Ce genre de reprise n'est pas rare dans le *Joseph en prose*; aucun autre roman médiéval en prose n'en est d'ailleurs exempt. Or, si l'on s'arrête au contenu des segments répétés, on s'aperçoit que ce qui est ainsi ponctué, martelé par le *Joseph en prose*, c'est, encore une fois, la doctrine, le Nouveau Testament : l'Incarnation (exemple 3), la Rédemption (exemple 4). Ailleurs, c'est le nom de Pilate qui est scandé, au titre, on s'en doute bien, d'agent de la condamnation de Jésus par les Juifs.

À tous ces procédés de marquage de l'information, le *Joseph en vers* oppose la pleine autonomie des données anecdotiques, lesquelles sont diffusées, je l'ai déjà suggéré, dans une sorte de libéralité narrative, une espèce de joie généreuse de raconter qui trouve en elle-même sa plénitude. La finalité de la prose est tout autre. Surtout dans l'inscription initiale que vient réaliser le *Joseph en prose*, à qui revient, historiquement, la mission d'ouvrir au roman un nouveau territoire. Sa position est aventureuse, ambiguë, précaire. C'est pourquoi, du moins j'en fais l'hypothèse, il doit sans cesse manifester et réaffirmer un statut non encore assuré par une tradition, cela dans tous les secteurs de son récit et à travers toutes les dimensions de sa textualité.

Or, l'enjeu de la prose c'est bien, ici, d'instituer la matière du Graal comme vérité. À travers les méandres de l'anecdote, on isole donc et on met en évidence les points de doctrine pour l'énonciation desquels on prend à témoin des narrataires que l'on suppose déjà conquis à ce système de valeurs (voilà le sens de la coréférentialité). Encore une fois, c'est une liturgie à laquelle on assiste. Liturgie qui, par simple contact avec des épisodes attestés par les livres saints, se trouvera à «bénir» la légende profane du Graal, lui conférant dès lors la dignité chrétienne. Les proses qui, dans le cours du XIII<sup>e</sup> siècle, suivront le *Joseph d'Armathie* et diront la même matière n'auront plus qu'à se placer sous le signe sacré de la prose-graal (je lie les deux termes à dessein, pour désigner une écriture qui est aussi une matière, et une matière qui est désormais une écriture). Le très beau *Perlesvaus*, par exemple, s'ouvre sur la déclaration suivante :

Li hauz livres du Graal commence o non du Pere et du Fill e du Saint Esperit. Cez trois persones sont une sustance, e cele sustance si est Dex, e de Dieu si muet li hauz *contes* du Graal<sup>13</sup>.

Le processus de mise en mémoire des faits du Graal s'inscrit dorénavant dans la célébration du verbe divin. Une fois la filiation reconnue, le récit, sur lequel ne pèse plus la nécessité de se définir une juridiction, peut se développer et proliférer et jouir d'une latitude narrative comparable à celle du vers.

13. *Le Haut livre des Graal : Porlesvaus*, édit. W.A. Nitze et T. Atkinson Jenkins, 2 vol., Chicago, The University of Chicago Press, 1932-1937, vol. I, p. 23, 8-10. Je souligne.

E. JANE BURNS

## LA RÉPÉTITION ET LA MÉMOIRE DU TEXTE

Les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle qu'on appelle diversement le *Cycle Lancelot Graal* ou la *Vulgate arthurienne* ressemblent à leurs devanciers romanesques du siècle précédent dans la mesure où ces textes se composent d'une suite d'exploits chevaleresques organisés en aventures. Entreprises par des chevaliers bien connus de l'entourage du roi Arthur, les aventures dans la Vulgate suivent des scénarios reconnaissables : on voit typiquement un chevalier qui traverse un pont et se bat contre un rival. Ce dernier, s'il est victorieux, emprisonne le chevalier errant dans une tour, un château, une caverne, ou dans une oubliette. Les variations sur ce schéma foisonnent : il y a des victimes enchaînées à un arbre ou à un pilier, d'autres séquestrées sur une île, d'autres encore prises au piège d'un enchantement magique, paralysées dans une chapelle ou enfermées dans un tombeau. Dans la plupart des cas, l'aventure surgit au hasard et de façon inattendue. Comme ses équivalents dans les romans de Chrétien de Troyes, l'aventure se caractérise dans les textes en prose par une imprévisibilité essentielle. Littéralement ce qui est à venir, c'est un incident qu'on ne pourrait pas connaître d'avance<sup>1</sup>.

Mais l'aventure se lie à la fois à la répétition textuelle car ces éléments non annoncés constituent pour la plupart des ressorts narratifs : des épisodes digressifs et discontinus qui se font écho par leur ressemblance structurale. C'est-à-dire qu'au lieu de se distinguer nettement les unes des autres, les différentes aventures qui sont éparpillées tout au long du récit en prose se répètent tout en offrant des variations de détail. Chaque fois que le texte nous décrit les circonstances d'emprisonnement d'un chevalier, d'une dame, d'un roi, ou d'un peuple entier, cette description nous renvoie à la série d'événements semblables qui l'ont précédé. Les épisodes d'emprisonnement que nous venons de mentionner, par exemple, ne constituent en fait que des versions d'un seul modèle, des variantes. Mais ces variantes narratives restent souvent disjointes les unes des autres et du contexte dans lequel elles se

1. Cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, 357.

trouvent. Les rapports hypotactiques de subordination, de cause à effet, ou de conséquence ne s'y opèrent pas souvent. En fait, ce qu'on trouve dans la Vulgate c'est un récit qui s'interrompt constamment, un texte où le déroulement linéaire de l'histoire est souvent brisé par des reprises narratives qui font retour à des moments textuels précédents.

C'est ce retour textuel, ou bien le mécanisme qui le gouverne, que l'on pourrait appeler «la mémoire du texte», le repli sur soi d'un texte qui se réécrit en se citant constamment. Mais il s'agit ici d'une mémoire imprécise dont le retour est imparfait, car la reprise textuelle reste toujours incomplète dans la mesure où la répétition est inexacte. En tenant compte de ce mélange curieux de répétition et de variation, l'on pourrait peut-être caractériser les ressorts multiples de la Vulgate comme des allomorphes textuels : des éléments narratifs qui se revêtent de formes variées bien qu'ils aient le même sens et la même fonction<sup>2</sup>.

Dans le cas de l'emprisonnement, par exemple, on trouve une gamme d'images qui servent à évoquer le lieu de captivité. Les endroits d'isolement typiques comme ceux du château et de la tour<sup>3</sup> s'accompagnent d'une série d'endroits moins réalistes qui ont la même fonction : un pavillon, un arbre, une colline servent très souvent à évoquer l'emprisonnement des victimes<sup>4</sup>. Ce que ces différents lieux ont en commun, ce qui les qualifie en tant qu'allomorphes textuels, c'est le sens de captivité qu'ils communiquent. Ce sont, au fond, des incidents «types» qui se remplacent tout au long du texte de sorte que le concept d'emprisonnement se réalise sous beaucoup de formes lexicales diverses<sup>5</sup>. Les ressorts forment donc toute une série de signifiants pour un seul signifié. La redondance qui en résulte et qui a tant troublé les critiques du roman en prose<sup>6</sup> n'est donc qu'une fonction de la mémoire textuelle, un mécanisme central à la production du texte.

Il y a pourtant une autre sorte de répétition dans ces récits, une reprise textuelle qui est, à première vue, plus difficile à discerner que celle dont nous venons de parler, et qui souligne d'une manière différente la tendance qu'a ce récit à se reproduire. Cette sorte de répétition se trouve dans des descriptions surchargées où le lieu de captivité est évoqué à plusieurs reprises par une suite d'allomorphes juxtaposés les uns aux autres.

Dans la scène célèbre du *Lancelot* où les chevaliers du roi Arthur sont enfermés dans un château appelé la Douloureuse Garde, l'image typique du

2. T. Todorov et O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 259.

3. Cf. H.O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romance*, Washington 1908-1912 (toutes mes références renvoient aux tomes et aux pages de cette édition, sauf pour la *Queste del Saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris, 1978). La tour : cf. I, 183, 212; III, 199, 220; IV, 87, 91, 97, 230; le château : III, 143, 158; IV, 130, 343-344, 349-352; V, 136, 228, 296-299.

4. Le pavillon : III, 132, 220, 281; IV, 98, 230, 306; V, 3, 27, 37, 235; l'arbre : III, 135, 177, 277; IV, 98, 349-352; V, 89, 205, 235; la colline : V, 3, 33, 235. Ces éléments se regroupent souvent en formant des réseaux d'images dont le sens est surchargé.

5. Cf. P. Zumthor, *Essai...*, 82-96.

6. Cf. A. Pauphilet, «Études sur le *Lancelot en prose*», *Romania* 45 (1918-9) 514-534; J.D. Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance*, Baltimore, 1923, 399, note 55; A. Jeanroy, dans *Histoire de la Nation française*, XII, 371; F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, 1918, 7-8.

château comme lieu d'emprisonnement est doublée par celle d'un endroit de captivité plus inattendu : celui du cimetière. La prison de la Douleuse Garde est décrite à la fois comme une île sur laquelle on trouve un château, et comme un cimetière dans lequel on voit un tombeau central :

Et tantost vient devant la porte lors esgarda le castel si voit quil siet trop orgueilleusement & trop bel. Car toute la forterech se silet en une haute roche naie & si nest mie petite (III, 143).

Si mainent le chevalier en une chimentiere moult merueilleus qui estoit dehors les murs si sen mervella moult quant il le vit (III, 152).

L'on se rend vite compte, pourtant, que ce cimetière n'est pas uniquement un lieu où l'on enterre les morts; c'est aussi une sorte de prison. L'inscription sur la pierre tombale relie d'une manière explicite les deux endroits en déclarant que la pierre sera levée par celui qui conquerra le château et en libérera tous les habitants :

& el milieu de le chimentiere si avoit une grant lame de metal tres merueilleusement ouvree a or & a pieres & a esmax. Et si i avoit lettres qui disoient ceste lame niert ia levee par main domme ne par esfors se par chelui non qui conquerra cest doleros castel (III, 152).

Comme le découvre Gauvain plus tard, les chevaliers dont les tombeaux se voient dans ce cimetière ne sont pas vraiment morts. Ils sont, plutôt, tous emprisonnés dans une caverne qu'on appelle la Douleuse Chartre. Dans ce cas la pierre tombale ne signifie donc pas la mort; elle signale plutôt une retraite transitoire de la vie quotidienne, une sorte d'existence à part caractérisée par l'internement et l'immobilité.

Il y a dans cette scène une deuxième anomalie qui semble s'expliquer aussi par l'emploi d'allomorphes dans ce texte. Il paraît à première vue que les prisonniers de la Douleuse Garde sont libérés deux fois à la suite. Dans le premier incident de libération, Lancelot vainc plusieurs gardiens et lève la pierre tombale pour libérer les captifs : «Lors le saisist a .ij. mains par devers le plus [gros]. si la tant levee quele est plus haute que sa teste .j. pie» (III, 152)<sup>7</sup>. Peu de temps après, la prison décrite auparavant à la fois comme un château et comme un cimetière se métamorphose en une caverne au centre de laquelle se trouve un pilier. Quand Lancelot tourne la clé dans ce pilier central, non seulement les captifs sont libérés mais encore le cimetière disparaît :

Li chevaliers desferme le piler a le cleif grosse... Et il se regarde si voit le piler fondre tot ius quen terre. & la demoiselle de coeure autresi. & les .ij. chevalier qui luis gardoient tous debrisiés. Et il vient hors a tous les des, si voit toutes les gens del castel qui viennent a lencontre. Et com il vint en le chimentiere si ne voit nule des tombes ne des hiaumes qui sor les creniaux soloient estre (III, 192).

Cette deuxième libération n'est donc pas une répétition redondante d'un événement déjà décrit. C'est une reprise de l'incident initial refondu dans une version modifiée. Cette variante de l'acte d'emprisonnement correspond nettement à la deuxième évocation de la prison en tant que cimetière, tandis que la première libération reflète plutôt le lieu d'emprisonnement sous forme de château. Loin de décrire deux incidents de libération successifs, le texte de

7. Voir également *Lancelot* IV, 175, 279.

la Vulgate nous présente ici un seul acte de libération évoqué au moyen de plusieurs allomorphes textuels. La captivité est décrite comme une sorte de fausse mort et l'enterrement est présenté comme une espèce d'emprisonnement. La libération des captifs constitue, donc, un écho narratif nécessaire pour exprimer le caractère ambivalent de ce lieu d'emprisonnement. En fait, la captivité des victimes à la Douloureuse Garde est signalée par un réseau de trois allomorphes reliés, chacun de valeur sémantique égale. L'image plus mimétique du château est renforcée ici par des analogues métaphoriques : celles du cimetière et de la caverne.

Cet entassement de variantes textuelles ne sert pas à aider le lecteur à distinguer les divers prisonniers les uns des autres ni à déduire la distribution géographique des prisons dans lesquelles ils se trouvent. Au contraire, le récit qui résulte de cette accumulation d'allomorphes tend plutôt à subvertir les intérêts du discours mimétique. Le répertoire d'images limitées s'emploie le plus souvent sans trop d'égard ni pour le contexte ni pour la production d'un sens nuancé. Le sens créé par l'emploi des allomorphes ressemble plutôt au détour métaphorique prôné par les rhétoriciens médiévaux dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Quand Geoffroy de Vinsauf suggère aux auteurs médiévaux que chaque élément de leurs récits doit être présenté sous diverses formes lexicales, que le sens qu'ils communiquent ne doit pas se contenter d'une seule parure, il leur conseille, au fond, de construire leurs écrits en re-disant ce qu'ils ont déjà raconté : «Sententia cum sit/Unica, non uno veniat contenta *paratu*;... *multiplice forma*/Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem»<sup>8</sup>. En fait, Geoffroy encourage les auteurs médiévaux à se servir de divers moyens rhétoriques (la périphrase, la comparaison, l'apostrophe)<sup>9</sup> pour répéter le contenu déjà présenté tout en le variant. Bien que ce théoricien ne décrive pas précisément la sorte de répétition que nous trouvons dans la Vulgate, les résultats des deux méthodes se ressemblent. Dans les deux cas, le développement linéaire du récit s'atténue devant un processus plus cumulatif. Et le sens qui en résulte est moins logique qu'analogique.

Il n'est donc pas surprenant que les allomorphes dans la Vulgate paraissent souvent mal placés ou illogiques. Ceci est dû au fait qu'ils sont destinés à être compris dans un sens réfléchi, et interprétés par un processus de relecture. Car ce n'est qu'en relisant chaque allomorphe par rapport à ceux qui le précèdent que se font voir les liens d'association qui ne sont pas explicitement décrits dans le texte. Seul le lecteur qui retourne constamment en arrière respectera l'acheminement indirect de ce récit répétitif et prendra ainsi contact avec sa redondance intertextuelle. L'allomorphe du cimetière se revoit, par exemple, dans *l'Estoire du Saint Graal* où Symeu et Cahan attendent d'être libérés des tombeaux dans lesquels ils sont emprisonnés. Tel l'internement des prisonniers à la Douloureuse Garde, la captivité de ces deux hommes est présentée d'une manière double, tout en incorporant cette fois-ci des allomorphes différents de ceux de l'épisode précédent. La pierre tombale se double dans ce cas non pas d'un château mais d'une épée figée dans la pierre : l'épée de chaque homme enterré est plongée dans la pierre tombale

8. E. Faral, *les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1913, 204.

9. E. Faral, *les Arts...*, 167-180, 204-218.

qui le couvre, «& il lor dist metes sor chascune tombe lespee de celui qui desous gist. & ie quit que nus ni vendra qui les puisse oster» (I, 267). Bien que le rôle de cette épée immobilisée ne s'explique point d'une manière rationnelle, on voit cet allomorphe tout au cours du roman où il sert d'emblème de captivité. Quand Galahad retire l'épée de la pierre dans *la Queste* cet acte annonce qu'il sera le libérateur des habitants du royaume du roi Arthur : «lors met le main a lespee & la traist del peron au(s) si legierement comme sele ni tenist point» (Q, 12; II, 83). De même dans *l'Estoire*, Joseph d'Armatie se libère d'un état d'immobilité quand il retire l'épée de sa cuisse blessée, «puis [ioseph] traist hors de sa cuisse le piece de lespee qui dedens estoit» (I, 256). Pourtant dans le *Lancelot*, quand Bohort refuse d'enlever l'épée plongée dans le corps du chevalier blessé, ce dernier est relégué à un état de débilité et d'immobilité perpétuelles :

Lors apele bohort si li dist Sire or y poes vous assaier quar cils autres y a failli Biaux sire fait Bohors saues vous bien que nus ne vous y puet aidier sil nest li mielres chevaliers del monde. Oil fait li ie le sai certainement. Enon dieu fait bohort. dont ni meterai jou ja le main (IV, 260).

Bien qu'ils ne se lient pas par un rapport de cause à effet, ces allomorphes évoquent tous la même fonction : celle de retirer l'épée d'une matière où elle est figée, de transformer l'épée statique et inutile en un outil de libération. De cette manière ces allomorphes constituent des variantes les uns des autres tels que les divers incidents de libération à la Doloureuse Garde.

Dans d'autres cas, la blessure peut servir toute seule à évoquer l'état d'emprisonnement. L'incident où l'épée est figée dans la cuisse de Joseph se répète dans la scène où le Roi Méhaignié et Nascien sont paralysés après avoir été blessés par des épées; et le roi du Graal est estropié de la même manière par l'épée de Salomon.

Si fu feruz d'une espee en lançant à mi l'espaule si durement qu'il chaï en la nef arriere (Q, 208).

Mes maintenant entra laienz une lance, dont il fu feruz par mi oultre les deus cuisses, si durement qu'il en remest mehaigniez si com il apert encore, ne onques puis n'en pot garir (Q, 209).

Lors uns hons en flammes laisse courre un glaive quil tenoit & le fiert parmi les cuisés ambes ij. si quil parut tout oltre si dist al roy (I, 289).

Mais les blessures dont souffrent ces rois ne peuvent pas se lire d'une manière réaliste car elles ne sont ni mortelles ni guérissables. Immobilisés par leur infirmité, ces hommes attendent d'en être libérés tout comme Symeu et Cahan ensevelis dans leurs tombeaux. Loin d'être de simples blessures de guerre, ces malheurs physiques servent à signaler un état perpétuel d'inactivité qui est analogue à la captivité.

L'épée figée dans la pierre a donc la même fonction que l'épée plongée dans la pierre tombale, ou l'épée immobilisée dans la chair du blessé. Bien que les détails d'emprisonnement varient, un modèle se distingue nettement où l'épée plantée dans la pierre ressemble implicitement à l'épée enfoncée dans l'homme, et la captivité se compare à la blessure. Cette répétition d'allomorphes d'emprisonnement sert au fond à refléter l'état de captivité de tout le royaume arthurien.

Dans d'autres variantes, l'allomorphe de la blessure se lie à son contrepied sensoriel : l'aveuglement. Les victimes paralysées par des coups d'épée souffrent aussi souvent de cécité partielle. Dans la *Queste*, Mordrain qui est immobilisé par une blessure, a perdu toutes ses facultés physiques y compris la vue, «Et maintenant descendi une nue devant lui, qui li toli la veue des elz et le pooir dou cors, en tel maniere qu'il ne vit goutte ne ne se pot aidier se petit non» (Q, 85). Quand Lancelot tâche de voir le Graal à Corbenoit, il ne peut ni agir ni voir, «Lors n'a pooir d'aler avant, come cil qui est tiex atornez qu'il a perdu le pooir dou cors et del oïr et del veoir, ne n'a sor lui membre dont il aidier se puisse» (Q, 256)<sup>10</sup>. L'association entre la blessure et l'aveuglement se décrit encore plus nettement dans *l'Estoire* où Joseph d'Arimatie reçoit un coup de lance dans la cuisse tandis que Nascien est aveuglé en essayant de voir le Graal. Ces deux blessures sont guéries en même temps quand un ange retire la lance de la cuisse de Joseph et laisse goutter le sang qui en découle dans les yeux de Nascien :

j. angele qui issi del arce vestu dune blanche roebe si tenoit en sa main la lanche dont iosephes avoit este ferus... & quant il retraist la lance a lui [iosephe] si virent que li fers en issi avoec la lance... et en commenchièrent a caoir gouttes de sanc & li angeles... vint a iosephe & li enoïnst sa plaie del sanc meisme & a nascien les iex. & si tost comme il estoient enoïnt si vit aussi cleir com il avoit onques fait (I, 80).

Cet acte double rend la vue au dernier tout en rétablissant la santé du premier.

La blessure qui signifiait auparavant la perte de pouvoir physique s'étend dans ce cas à comprendre aussi la perte du pouvoir sensoriel. La captivité des blessés est donc signalée deux fois : quand l'image réaliste de la blessure est renforcée par un contrepied dans le domaine de la perception : l'aveuglement.

Ce processus narratif qui refond constamment l'image de la prison dans une série de variantes analogiques se voit dans les cinq volumes de la *Vulgate arthurienne*. Les noms des captifs ainsi que ceux des libérateurs varient de scène en scène et les détails de l'incarcération changent. Mais un lieu commun d'emprisonnement continue à se manifester parmi ces détails différents. C'est ce concept général de captivité qui est préservé par la mémoire du texte, une mémoire qui l'encode et l'enregistre dans des ressorts narratifs.

La mémoire du texte n'est pas seulement un mécanisme narratif qui gouverne la production du récit. C'est à la fois le guide du lecteur, le signe qui marque la nécessité de retourner au passé textuel pour bien comprendre les ressorts du récit. La suite d'événements allomorphiques ne nous encourage pas à nous demander ce qui s'était passé entre l'entrée en scène du premier allomorphe et la présentation de ses variantes successives. Les allomorphes nous font voir plutôt la répétition du texte elle-même, nous signalant qu'en se narrant ce conte se reedit, qu'il s'obstine à refondre le même contenu dans plusieurs moules narratifs légèrement distincts les uns des autres.

10. Dans le cas de Lancelot, la blessure physique est entièrement remplacée par l'aveuglement et l'immobilité qui marquent sa captivité.

Mais dans quel but? Le but le plus évident du texte de la Vulgate est de recréer le royaume légendaire du roi Arthur dont presque rien n'est connu<sup>11</sup>. Dans un sens, la nostalgie pour l'époque du roi Arthur n'est qu'une nostalgie pour un passé qui n'a jamais existé comme tel. Le seul retour possible c'est donc un retour au texte déjà écrit qui incarne dans des gestes stylisés et fictifs ce monde arthurien, historiquement mort. Dans le cas d'Arthur, la mémoire historique qui n'est que fragmentaire et inaccessible est remplacée par la mémoire du texte. Ce dernier entreprend un projet impossible : au fait historique bien connu — c'est-à-dire que le roi Arthur est mort — ce texte offre une réponse contradictoire et plus séduisante : que le roi Arthur n'est pas encore mort. Alors la répétition dans la Vulgate peut se comprendre dans deux sens : c'est d'abord le retour toujours inachevé au passé irréparable (ceci comprend et le passé historique inexistant et le passé textuel inconstant), et c'est aussi la répétition dans le sens freudien du terme : le désir pour ce qui manque, le désir de créer ou de reconstruire ce qu'on ne pourra jamais posséder<sup>12</sup>. La mémoire de ce texte est donc nostalgique plutôt qu'historique puisque c'est le désir d'un retour impossible. En fait, la mémoire dont il s'agit ici subvertit l'histoire dans plusieurs sens. Au niveau du récit, ce conte, au lieu de nous mener directement à la fin de l'histoire, se détourne toujours de la voie narrative en nous renvoyant au passé textuel, aux descriptions des exploits des chevaliers d'Arthur. Cet énorme détour métaphorique sert à nous convaincre qu'Arthur vit encore tout en différant la fin inévitable : le récit de la mort de ce roi légendaire, récit qui occupe le dernier volume du cycle : *la Mort le roi Artu*. Mais les ressorts narratifs détruisent la chronologie historique d'une autre manière car dans le domaine du texte, l'avenir est déjà annoncé. Les allomorphes qui s'organisent en réseaux d'images nous prophétisent dans un sens ce qui arrivera à leur suite. Bien que nous ne puissions pas savoir exactement ce qui se passera dans les incidents à venir, nous savons *comment* les incidents seront présentés : des chevaliers seront emprisonnés et libérés, blessés et guéris, trompés et instruits et le cycle de captivité et de libération continuera à l'infini. C'est-à-dire que l'aventure dans ces textes n'est plus un événement isolé dans l'avenir inconnu et inconnaissable. L'aventure se réfère ici *et* au passé textuel *et* au futur du récit. Et cette boucle narrative est enfermée dans la mémoire du texte qui, comme la mémoire incarnée dans les sculptures sur les façades des églises gothiques de l'époque, résume le passé tout en annonçant l'avenir.

11. Voir K. Jackson, «The Arthur of History», dans R.S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, 1959, 1-11; A.O. Jarman, «The Delineation of Arthur in Early Welsh Verse», dans K. Varty, *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*, Glasgow, Univ. of Glasgow Press, 1-21; R. Bromwich, «Concepts of Arthur», *Studia Celtica* 10/11 (1975/76), 163-181; T. Jones, «The Early Evolution of the Legend of Arthur», *Nottingham Medieval Studies* 8 (1964) 3-21.

12. Voir P. Brooks, «Freud's Masterplot», *Yale French Studies* 55/56 (1977), 280-300.



EDINA BOZÓKY

## DE LA PAROLE AU MONUMENT : MARQUER LA MÉMOIRE DANS LA LITTÉRATURE ARTHURIENNE

Le mythe arthurien et graalien, au fur et à mesure que le cycle se développe, construit sa propre mémoire-*remembrance*, en posant multiples jalons, signes, rappels à travers le texte. La mémoire — dans le sens de «conserver et rappeler le souvenir de quelque chose» — constitue la dimension historique et la justification de la mission collective (sociale et religieuse) de la fiction arthurienne.

Chez Chrétien de Troyes, marquer la mémoire n'a pas encore de dimension historique ou collective et ne concerne que l'individu — le héros. Les conseils, les reproches et les autres moyens d'appels et de rappels ne s'adressent qu'à la mémoire individuelle et, par conséquent, éphémère. Pourtant, le passé est évoqué dans ses romans — mais, au lieu de s'y référer comme à une époque dont le souvenir doit être prolongé, c'est tout le contraire. Nous pensons plus particulièrement aux efforts de la mère de Perceval pour effacer toute la mémoire de l'histoire de la famille<sup>1</sup>. De même, le Château de la Merveille — également dans le roman de *Perceval* — où vivent la mère d'Arthur et celle de Gauvain quasi hors du temps est un lieu de la rupture de la continuité historique, de la négation de la mémoire<sup>2</sup>.

Avec les continuateurs et successeurs de Chrétien de Troyes, qui prolongent, amplifient et souvent transforment les thèmes initiés par Chrétien, apparaît une tendance consciente de donner une profondeur historique, d'intérêt collectif, à la «légende» arthurienne. Marquer la mémoire devient un moyen de remonter les origines de l'univers arthurien à un passé mythique ou sacré, notamment dans les romans du Graal. Signes, objets ou institutions sont légués aux chevaliers d'Arthur par des personnages de l'époque de Joseph d'Arimathie — ou d'une époque encore plus reculée — dans le dessein

1. Chrétien de Troyes, *le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. W. Roach, Genève, Droz, 1959 («Textes littéraires français», 71), vv. 407 sq.

2. *Ibid.*, vv. 8732 sq.

de leur rappeler des événements significatifs et décisifs. En réalité, c'est l'univers arthurien qui cherche à établir son historicité, son authenticité et sa vocation.

L'objet de la présente communication est de montrer quels sont les principaux moyens de marquer et de perpétuer la mémoire dans la littérature arthurienne française de Chrétien de Troyes jusqu'au *Tristan en prose* (dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle — milieu du XIII<sup>e</sup> siècle). Après avoir évoqué le rôle des marques de mémoire dans l'intrigue du *Perceval* de Chrétien, nous tenterons de présenter comment elles fonctionnent et évoluent chez ses successeurs. Nous verrons qu'en dehors du livre et des objets mémoriaux, il existe bien d'autres manières de conserver la mémoire du passé et de commémorer des événements importants. De la parole au monument, l'évolution des marques de mémoire suit une évolution qui va du spontané et du fortuit au systématique, intentionnel et durable.

#### LA PAROLE : LE *PERCEVAL* DE CHRÉTIEN DE TROYES

La *parole* en tant que marque de mémoire domine dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes. Les recommandations que fait au jeune héros d'abord sa mère, puis le «prud'homme» Gornemant de Gorhaut rappellent les «bons conseils» du conte populaire<sup>3</sup>. Mais ici, les conseils fonctionnent à l'envers. Si le souvenir des conseils de sa mère ne fait commettre à Perceval, chez la Pucelle au Pavillon, que des maladresses sans gravité pour lui-même<sup>4</sup>, il n'en est pas ainsi au château du Roi-Pêcheur. Là, pendant que le cortège du Graal et de la lance-qui-saigne passe devant lui à plusieurs reprises, Perceval, pourtant fort intrigué, n'ose rien demander parce qu'il se souvient des recommandations de Gornemant de Gorhaut qui lui avait déconseillé de trop parler<sup>5</sup>. La signification première du Graal reste ainsi une énigme à cause de la mémoire trop ponctuelle du héros...

C'est le souvenir de cette soirée mystérieuse au château du Graal qui déterminera désormais l'itinéraire de Perceval, la rencontre avec sa cousine le lendemain lui révélant soudainement la gravité de son aventure manquée<sup>6</sup>.

3. cf. P. Le Rider, *le Chevalier dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1978, ch. II.

4. Chrétien de Troyes, *le Roman de Perceval*, vv. 681 sq.

5. *Ibid.*, vv. 3243-3247 :

«Et li vallés les vit passer,  
Ne n'osa mie demander  
Del graal cui l'en en servoit,  
Que toz jors en son cuer avoit  
La parole au preudome sage...»;

vv. 3290-3297 :

«Et li graals endementiers  
Par devant als retrespasa,  
Ne li vallés ne demanda  
Del graal cui on en servoit.  
Por le preudome s'en tenoit,  
Qui dolcement le chastia  
De trop parler, et il i a  
Toz jors son cuer, si l'en sovient».

6. *Ibid.*, vv. 3582 sq.

Un objet lui rappellera également la réalité de sa visite chez le roi-Pêcheur : c'est l'épée qu'il y a reçue et qui ne se brisera que par un seul péril<sup>7</sup>.

L'épisode des trois gouttes de sang sur la neige, qui évoquent à Perceval avec une intensité extraordinaire le teint de son amie, Blanche-flor, bien qu'il plonge le héros dans une profonde rêverie, ne le fait pas retourner sur son chemin<sup>8</sup>. Il est vrai que — selon les termes de Charles Méla — «cette 'semblance' du visage coloré de l'aimée est elle-même le reflet d'un reflet, puisque le sang mêlé à la neige a jailli de la blessure, sans que rien en soit dit, le Vermeil que pleurait la Lance»<sup>9</sup>.

L'algarade de la Laide Demoiselle, qui rafraîchit brutalement la mémoire de Perceval, en lui reprochant sans pitié son comportement au château du Graal, oriente définitivement le héros à la recherche du «secret» du Graal et de la lance-qui-saigne<sup>10</sup>. Mais, de nouveau, il tombe dans l'excès — ou plutôt sa mémoire lui joue encore des tours<sup>11</sup>:

Perceval — c'est ce que nous dit l'histoire — a perdu la mémoire à tel point qu'il ne se souvient pas même de Dieu... /Pendant cinq ans/, il ne se souvint jamais de Dieu.

Cette omniprésence du thème de la mémoire dans le *Perceval* a fait constater à Pierre Gallais que «Le 'manque' de Perceval est un manque de mémoire. Tout son comportement procède du fait qu'il ne se souvient pas, ou qu'il se souvient à contretemps et mal» — et ceci d'ailleurs dans bien d'autres épisodes de moindre importance<sup>12</sup>.

#### MÉMOIRE COLLECTIVE ET HISTORIQUE : ROBERT DE BORON

Une nouvelle façon de marquer la mémoire prend essor avec le premier cycle du Graal, celui de Robert de Boron (fin XII<sup>e</sup>— début du XIII<sup>e</sup> s.). Plusieurs «institutions» y sont fondées afin de perpétuer le souvenir de leur archétype historique et sacré. La mémoire collective de la fiction arthurienne

7. *Ibid.*, vv. 3131 sq., 3654 sq.

8. *Ibid.*, vv. 4199 sq. :

«Que li sanz et la nois ensamble  
La fresche color li resamble  
Qui ert en la face s'amie,  
Si pense tant que il s'oblie,  
Qu'autresi estoit en son vis  
Li vermels sor le blanc assis  
Com ces trois gouttes de sanc furent,  
Qui sor le blance noif parurent.  
En l'esgarder que il faisoit,  
Li ert avis, tant li plaisoit  
Qu'il veïst la color novele  
De la face s'amie bele».

9. Ch. Méla, *Blanche-flor et le saint homme ou la semblance des reliques*, Paris, Seuil, 1979, p. 40.

10. Chrétien de Troyes, *le Roman de Perceval*, vv. 4646 sq., 4727 sq.

11. *Ibid.*, vv. 6217-6219 :

«Percevax, ce nos dist l'estoire,  
Ot si perdue la miemoire  
Que de Dieu ne li sovient mais»;  
vv. 6236-6237 :

«Tot ensi cinc ans emploia  
N'onques de Dieu ne li sovint».

12. P. Gallais, *Perceval et l'initiation*, Paris, éd. du Sirac, 1972, p. 144.

prend naissance... Les trois «institutions» qui auront une carrière capitale dans les romans du Graal reflètent avec netteté le dessin général du cycle de Robert de Boron, à savoir relier trois époques, trois histoires : l'époque du Christ, la préhistoire du Graal; l'époque de Joseph d'Arimathie, la première histoire du Graal et l'époque du roi Arthur, l'accomplissement des aventures du Graal. Tout d'abord, le «service» du Graal est établi sur le modèle de la Cène, et Dieu annonce à Joseph d'Arimathie, initiateur de ce «service», que désormais nul sacrement ne sera célébré sans que l'on se souvienne de lui, Joseph<sup>13</sup>. La table du Graal elle-même est fondée en souvenir de la table de la Cène, et un siège y doit rester vacant «en remembrance» de la place qu'avait occupée Judas à la table de la Cène<sup>14</sup>. La fondation de la troisième table, la Table Ronde, se fait par Merlin à l'époque d'Uterpendragon, en référence («encontre») aux deux précédentes, avec un siège laissé vide jusqu'à la venue du meilleur chevalier qui accomplira l'aventure du Graal<sup>15</sup>.

#### LE LIVRE

En même temps, le *livre* en tant que dépositaire privilégié de la mémoire acquiert une importance grandissante à partir de Robert de Boron, et notamment avec la propagation de la prose. La «mise en mémoire» des «estoires» du Graal par des témoins historiques, par des saints religieux ou même par des êtres surnaturels garantit l'authenticité absolue du récit et lui confère un caractère sacré. Robert de Boron cite comme sa source un «grant livre»<sup>16</sup>,

Où sont écrites, faites et dites les histoires par les grands clerks. Là sont écrits et dits les grands secrets de ce qu'on nomme le Graal.

La prétention de transmettre la mémoire véridique s'associe particulièrement aux romans en prose, à partir des années 1210-1220, par opposition aux romans en octosyllabes, trop étroitement liés à la fiction, à la fable<sup>17</sup>. Dans le *Perlesvaus*, roman en prose probablement contemporain de l'adaptation en prose du cycle de Robert de Boron, la «mise en remembrance» du «saintismes contes du Graal» est directement liée à la connaissance de la vérité<sup>18</sup>:

Josephé le mit en remembrance d'après le récit de la voix d'un ange, afin que la vérité soit connue par son écrit et par son témoignage...

13. Robert de Boron, *le Roman de l'Estoire dou Graal*, éd. W.A. Nitze, Paris, Champion 1927 («Les Classiques français du Moyen Âge» 57), vv. 887-889.
14. *Ibid.*, vv. 2488 sq.; vv. 2527 sq. et 2777 sq.
15. *Le Roman du Graal, Manuscrit de Modène*, texte établi et présenté par B. Cerquiglini, Paris, Union générale d'Édition, 1981 («10/18», 1412), pp. 159, 192-194 (*Merlin*); pp. 199-200, 204-206 (*Perceval*).
16. Robert de Boron, *le Roman de l'Estoire dou Graal*, vv. 932-935 :  
«Ou les estoires sont escrites,  
Par les granz clerks feites et dites.  
La sunt le grant secré escrit  
Qu'en numme le Graal et dit».
17. Cf. la *Préface* de P. Zumthor pour *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal*, mis en français moderne par E. Baumgartner, Paris, Stock +, 1980, pp. 7-9; la *Présentation* de B. Cerquiglini dans *le Roman du Graal, Manuscrit de Modène*, pp. 9-10.
18. *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, édit. W.A. Nitze, T.A. Jenkins, New York, 1932 (réimp. New York, Phaeton Pr., 1972), vol. I, p. 23 : «Josephes le mist en remembrance par la mencion de la voix d'un ange, por ce que la veritez fust seüe par son escrit e par son tesmoignage...».

L'«estoire» a été ensuite traduite en «roman» «en une sainte meson de religion» (identifiée avec Glastonbury)<sup>19</sup>,

par le témoignage de religieux... qui en possèdent l'histoire toute entière, vraie du début à la fin.

Dans le roman en prose de l'*Estoire del Saint Graal*, c'est Dieu lui-même qui remet le livre, source prétendue du roman, à un saint ermite<sup>20</sup>.

Il faut noter que ce n'est pas par hasard que les termes «tesmoigner», «tesmoignage», de connotation religieuse, sont si souvent employés quand une référence est faite au «conte» ou à l'«estoire», base du récit.

L'aspiration de léguer à la postérité la mémoire des événements par le livre est particulièrement bien marquée dans le cas de Merlin. Selon l'adaptation en prose du *Merlin* de Robert de Boron, Merlin fait entreprendre par le clerc Blaise un livre sous sa dictée, le «Livre du Graal», une «œuvre»<sup>21</sup>

qui sera toujours, tant que le monde durera, récitée et écoutée avec plaisir.

Après chaque événement important, Merlin part retrouver Maître Blaise; il lui raconte ce qui vient de se passer, Blaise le met en écrit, et<sup>22</sup>

par son écrit nous le connaissons encore.

Dans l'adaptation en prose du *Perceval* de Robert de Boron, il est également souligné que Merlin<sup>23</sup>

voyait et connaissait les aventures qui arrivaient à Perceval chaque jour, et les faisait noter par Blaise pour ramembrer aux gens qui l'écouteraient avec plaisir.

Merlin est également le détenteur de la mémoire des choses futures. Nous trouvons la mention d'un livre des prophéties de Merlin déjà chez Robert de Boron; cependant ce livre ne naît pas de l'initiative du devin. C'est après la réalisation d'une prédiction de Merlin que<sup>24</sup>

plusieurs personnes disent qu'ils n'entendront plus jamais prédire l'avenir par Merlin sans qu'ils ne le mettent en écrit; c'est ainsi que le livre des prophéties de Merlin fut commencé...

Le côté prophétique du témoignage de Merlin sera exploité à fond dans le recueil assez tardif (vers 1276-1279) et hétérogène des *Prophecies* où c'est Merlin lui-même qui dictera ses prédictions à différents scribes<sup>25</sup>.

Avec les messages prophétiques soigneusement notés de Merlin, la «mise en mémoire» acquiert une dimension très particulière : elle relie, bien sûr, le

19. *Ibid.*, p. 409 : «par le tesmoignage des peudomes religieux... qui tote l'estoire en ont, vraie des le commencement desq'en la fin...».

20. *The Vulgate Version of the Arthurian Romance*, vol. I : *l'Estoire del Saint Graal*, édit. H.O. Sommer, Washington, 1909, pp. 3-12, 119-120; cf. C. Roussel, «Dieu écrivain et ses lecteurs dans l'*Estoire del Saint Graal*», dans *le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1981, Association des Publications de Clermont II, 1982, pp. 163-176.

21. *Le Roman du Graal, Manuscrit de Modène*, pp. 119-120 : «...sera toz jorz mais, tant com le siecle durra, retraite (récitée) et volantiers oïe...».

22. *Ibid.*, p. 133 : «...et par son escrit le savons nos encore».

23. *Ibid.*, p. 255 : «...veoit et savoit les aventures qui a Perceval avenoient cascun jor, et les faisoit escrire Blaise por ramembrer as peudomes qui volentiers l'oroient».

24. *Ibid.*, p. 152 : «...dient plusors gens que jamais n'oront Merlin cose dire qui avenir soit, que il (sans qu'ils) ne le metent en escrit. Ensi fu commenciés le livre des profecies Merlin...».

25. *Les Prophecies de Merlin*, édit. L.A. Paton, New York-Londres, 1926-1927, 2 vol. (réimp. New York, 1966).

passé au présent et au futur, mais, de plus, elle forme le dessein d'intervenir directement dans la vie de ceux à qui elle s'adresse. Mais — avec les termes d'Alexandre Micha — ce n'est pas «par appétit de gloriole qu'il [Merlin] a le désir de laisser après lui une œuvre qui l'immortalisera à jamais»; il est «le ministre de la Providence et l'interprète de la volonté divine... Sa mission est d'assurer par la création de la Table Ronde le triomphe du héros qui «l'accomplira», d'instituer une chevalerie nouvelle, de préparer le règne d'Arthur où celle-ci s'épanouira»<sup>26</sup>.

#### OBJETS — MÉMORIAUX

Si le livre, et avant tout le «livre du livre», c'est-à-dire la source prétendue de certains romans du Graal, se valorise particulièrement comme dépositaire quasi sacré de la mémoire collective et historique, quelques *objets* contribuent également — et avec une puissance très évocatrice — à marquer la mémoire arthurienne et graalienne. La fonction de ces objets rappelle souvent celle des reliques en tant que vestiges ou témoins du passé, pourvus d'un caractère merveilleux ou magique.

Nous avons mentionné, dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes, l'épée reçue au château du Graal, preuve tangible que le cortège du Graal et de la lance-qui-saigne était une réalité vécue. D'autres objets de ce genre rappellent également une aventure ou un séjour qui paraîtrait autrement tout à fait irréel : ainsi la boucle guérisseuse d'un écu que Caradoc reçoit de son hôte mystérieux qui l'a attiré dans sa maison d'une façon irrésistible<sup>27</sup>. De même, le chandelier que, dans le *Perlesvaus*, Cahus ramène de son excursion nocturne est un objet-témoin extrêmement curieux. Cahus, valet d'Arthur, croit en rêve que le roi est parti sans lui à la chapelle Saint-Augustin et il part après lui; il arrive à une chapelle déserte où un chevalier mort est étendu entre quatre chandeliers d'or. Cahus prend l'un des chandeliers, mais un homme noir et laid veut l'empêcher de l'emporter. Cahus ne lui obéit pas; l'autre le blesse d'un couteau. Le lendemain matin, Cahus meurt là où il s'était endormi la veille. De sa fantastique excursion — rêve ou réalité — restent, comme témoins, le chandelier et le couteau enfoncé dans sa plaie<sup>28</sup>.

Bien entendu, le Graal et la lance-qui-saigne, du moment qu'ils deviennent associés à ces véritables reliques de la Passion que sont l'écuelle de la Cène et la lance de Longin, sont également des objets mémoriaux. De plus, un bon nombre d'objets, sortes de pseudo-reliques tout à fait fictives, gravitent autour de la quête du Graal et servent de repères pour la mémoire graalienne.

Les principaux objets de ce genre qui apparaissent dans le roman de la *Queste del Saint Graal* sont porteurs de messages destinés à celui qui accomplira l'aventure du Graal. Les plus fameux, les objets qui se trouvent dans la nef de Salomon, et la nef elle-même, témoignent de la volonté de leur envoyeur — Salomon — de rappeler au destinataire — Galaad — plusieurs phases de l'histoire du salut. La nef que Salomon fait construire doit rappeler au dernier

26. A. Micha, *Étude sur le «Merlin» de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980, p. 185.

27. *The Continuations of the Old French «Perceval» of Chrétien de Troyes*, vol. III, part I : *The First Continuation*, rédaction courte, ms L, édit. W. Roach, Philadelphie, 1952, vv. 3039 sq.

28. *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, p. 28

homme de son lignage que lui, Salomon, connaissait la «vérité de sa venue»<sup>29</sup>. Les objets déposés dans la nef, accompagnés d'ailleurs d'explications écrites (inscription ou lettre) relient l'histoire du premier sacrifice (meurtre d'Abel) à celle du Graal (époque de Galaad et d'Arthur) à travers des témoignages tangibles. Trois fuseaux contenus dans un lit merveilleux commémorent les trois phases de l'Arbre de Vie : le fuseau blanc correspond à la virginité d'Adam et d'Ève; le fuseau vert rappelle l'engendrement d'Abel, et, enfin, le fuseau rouge, la mort d'Abel<sup>30</sup>. De même, le fourreau de l'Épée aux Estranges Renges s'appelle *Memoire de sanc*, en souvenir du sang répandu d'Abel<sup>31</sup>.

Grâce à ce système de «rappel» à travers l'espace et le temps, le roman de la *Queste* acquiert une dimension non seulement historique, mais biblique. Il est évident que la mémoire de l'histoire est calquée ici sur celle des Écritures Saintes, interprétées à la manière médiévale : nous pensons aux «correspondances» infinies que l'exégèse médiévale a établies entre l'Ancien et le Nouveau Testament, qu'il s'agisse de parallélismes, de présignes, de prédictions ou d'allusions symboliques.

#### SIGNES PHYSIQUES

La mémoire peut s'inscrire dans le corps humain ou dans la physionomie du paysage même. Des signes corporels, des changements biologiques subsistent parfois pendant des siècles, ou se répètent dans des circonstances comparables, conservant ou rappelant le souvenir d'événements fatals. Les motifs de ce type, avant tout la blessure, le pays «gâste» et le «coup félon», remontent, certes, à Chrétien de Troyes, mais c'est le cycle en prose de la *Vulgate* qui les exploitera pour en faire un véritable système de rappels de mémoire. Ainsi, par exemple, les blessures d'origine surnaturelle dans la *Vulgate* sont infligées aux victimes en tant que marque de mémoire de caractère physique; de plus, étant donné qu'elles préfigurent la blessure du Roi Méhaigné (roi du Graal), elles ont une signification particulière pour la continuité de la mémoire graalienne. Dans la *Queste*, le roi Mordrain est frappé de blessures pour avoir osé s'approcher trop près du Graal malgré un avertissement surnaturel; resté complètement infirme, il ne pourra pas mourir avant la venue du héros du Graal, Galaad<sup>32</sup>; il est véritablement un monument vivant de la première histoire du Graal. Le beau-frère de Mordrain, Nascien, est blessé pour avoir tiré l'épée de David de son fourreau sans y être digne<sup>33</sup>; ce sera également la raison de la blessure du Roi Méhaigné lui-même<sup>34</sup>.

Et que dire de ces blessures d'un autre type, dans lesquelles reste enfoncé le tronçon de l'arme meurtrière jusqu'à ce que l'écu le retire pour se venger de l'assassin? Il s'agit de conserver le souvenir d'un meurtre injuste, tragique, tout en incitant à la vengeance<sup>35</sup>.

29. *La Questee del Saint Graal*, édit. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1967 («Les Classiques Français du Moyen Âge», 33), pp. 221-223.

30. *Ibid.*, pp. 210-220.

31. *Ibid.*, p. 227.

32. *Ibid.*, pp. 85-86.

33. *Ibid.*, p. 208.

34. *Ibid.*, p. 209.

35. Cf. par ex. Raoul le Trouvère, *Messire Gauvain ou la Vengeance de Raguidel*, édit. C. Hippeau, Paris, 1862, vv. 208-313.

D'une façon analogue, les transformations de la nature, du paysage, peuvent également rappeler des événements désastreux qu'un élu doit réparer. Dans les romans du Graal, le «pays gaste» évoque un drame, un «coup félon», souvent lié d'ailleurs à la blessure du souverain du pays. Il suffira de citer un exemple : dans l'*Élucidation*, le royaume de Logres «tourne à déclin» après le viol des pucelles aux puits; les rois du pays ont une mauvaise fin, et, surtout, le pays devient désertique, les arbres perdent leurs feuilles, les prés et les fleurs se dessèchent, les eaux se tarissent jusqu'au jour où un élu retrouvera la cour du Roi-Pêcheur, roi du Graal<sup>36</sup>.

### LE DISCOURS

C'est à dessein que nous ne traitons pas ici une forme particulièrement importante de marquer la mémoire, à savoir le *récit dans le récit*. Cela comprend une très grande variété de narrations imbriquées dans les romans, allant de l'autobiographie des chevaliers au discours didactique des saints ermites, etc. Nous nous réservons ce sujet pour une étude en préparation sur l'«oralité chevaleresque». Mais il nous paraît tout à fait opportun de citer Emmanuèle Baumgartner concernant la fonction de ces «discours», en l'occurrence dans la *Queste* :

«Chacun d'eux... propose, mais de manière discontinue, fragmentaire, une sorte d'archéologie du temps présent/du temps arthurien, expliquant patiemment l'origine, plus ou moins lointaine, de telle coutume, de tel élément du monde sensible, de tel lignage. Et ainsi se constitue peu à peu une sorte de «mémoire» et de «discours des origines» de l'univers arthurien et de la classe chevaleresque»<sup>37</sup>.

### LE MONUMENT

C'est seulement quand cette mémoire arthurienne et graalienne est réellement constituée, quand la fiction littéraire est capable de prendre du recul par rapport à ses débuts qu'elle pense à ériger — dans les textes — de véritables *monuments commémoratifs* célébrant ses héros ou ses hauts faits.

Certes, dans les romans antiques, comme l'*Eneas* ou le *Roman d'Alexandre*, les tombeaux monumentaux, comportant sculptures et éléments d'architecture, ont eu une certaine vogue<sup>38</sup>. Vu la dimension historique et mythique de ces récits, il n'y a rien d'étonnant à ce «culte de la personnalité». Mais on imaginerait difficilement, dans les romans de Chrétien de Troyes, des monuments sculptés à la mémoire de ses héros...

Ce n'est pas un hasard que le premier grand monument dans la littérature arthurienne remonte aux temps mythiques : il s'agit des pierres mégalithiques de Stonehenge, que, d'après la légende arthurienne, Merlin fait transporter d'Irlande en Angleterre pour commémorer le roi Pendragon, enterré à

36. *Elucidation*, édit. Ch. Potvin, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*, Mons, 1867-1870 (réimp. Genève, Slatkine, 1977), t. 2, pp. 2-5, 14-15.

37. E. Baumgartner, *L'Arbre et le pain*, Paris Sedes, 1981, pp. 89-90.

38. *Eneas*, édit. J.-J. Salverda de Grave, Paris, 1925-1929 («Les Classiques français du Moyen Âge» 44 et 62), tombeau de Pallas, vv. 6409 sq.; tombeau de Camille, vv. 7534 sq.; Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre*, édit. E.C. Armstrong, Princeton, 1937-1955, vv. 7120 sq. (tombeau de l'amiral de Babylone).

Salesbieres. Merlin promet au roi Uterpendragon qu'il y fera 'tel chose qui durera tant que le siècle durera'<sup>39</sup>.

Mais les vrais monuments sculptés, comparables à ceux d'aujourd'hui, n'apparaissent que dans les romans postérieurs au cycle de la *Vulgate*.

Dans le *Merlin-Huth*, le roi Arthur fait dresser les statues des rois qu'il a vaincus et une statue «en samblance» de lui-même. Elles sont en métal argenté et doré; les douze rois tiennent chacun une chandelle allumée, tandis que le roi Arthur porte une épée. Les statues sont montées en haut d'une tour, de manière que la statue d'Arthur domine les autres, les menaçant de son épée pendant que les rois vaincus s'inclinent devant lui, 'comme s'ils lui demandaient de se faire pardonner un méfait'<sup>40</sup>.

Dans le *Tristan en prose*, les statues de Tristan et d'Iseut que le roi Marc fait ériger commémorent le souvenir des amoureux morts au pied de leur tombeau. Les images sont en cuivre, grandeur nature; pour plus de naturalisme, la statue de Tristan tient dans sa main une épée nue, l'épée même dont le Morholt a été tué<sup>41</sup>. Notons que le même genre de monument funéraire réaliste figure dans le roman en vers de *Floire et Blancheflor* : sur le tombeau de Blancheflor sont sculptés deux enfants; quand le vent souffle, ils s'embrassent en échangeant des mots d'amour<sup>42</sup>.

Mais apparaissent également les monuments commémorant une victoire. Selon la *Folie Lancelot*, continuation de la *Suite du Merlin*, Blancheflor fait ériger une statue à Perceval, le représentant en chevalier tout armé, avec, à ses pieds, son adversaire vaincu<sup>43</sup>. Dans le *Roman de Perceforest*, c'est en l'honneur du héros, vainqueur d'un enchanteur, qu'un monument est élevé : à l'entrée de la forêt, auparavant sous l'emprise de l'enchanteur, sur un pilier très haut, est représenté Perceforest à cheval et «armé des armes d'Angleterre»<sup>44</sup>.

La mémoire arthurienne atteint réellement sa consécration historique quand — selon les auteurs des romans — un culte sera rendu à ses héros par des personnages comme par exemple le roi Charlemagne. Selon le *Tristan en prose*, il restaure la tour du Château Félon dont les prisonniers avaient été libérés par Galaad et il y fait faire 'un chevalier aussi richement ouvré que possible, et lui fit faire un écu et un heaume semblables à ceux que Galaad a portés, et fit faire un siège d'or' placé au haut de la tour, pour servir de siège au chevalier représentant Galaad. La statue tient à la main une pomme d'or<sup>45</sup> en semblance et en signifiante qu'il a été le meilleur chevalier du monde... Au milieu de sa poitrine, il y avait une pierre merveilleuse : quand il faisait noir, on pouvait la voir quand même à une demi-journée de distance, tellement la pierre brillait.

39. *Le Roman du Graal, Manuscrit de Modène*, p. 156.

40. *Merlin, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édit. G. Paris, H. Ulrich, Paris, 1886, t. 1, pp. 263-264.

41. E. Löseth, *le Roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise*, Paris, 1891 (réimp. New York, 1970), § 550, pp. 390-391.

42. *Floire et Blancheflor*, édit. M. Pelan, Paris, 1956 (2<sup>e</sup> éd.), v. 531 sq.

43. *La Folie Lancelot*, édit. F. Bogdanow, *Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, 109 (1965), p. 147.

44. *Le Roman de Perceforest*, Première partie, édit. J.H. Taylor, Genève, Droz, 1979, pp. 210-211.

45. E. Löseth, *le Roman en prose de Tristan*, 532, §p. 371.

À l'issue de cette enquête loin d'être exhaustive, nous avons pu voir que «marquer la mémoire», dans la littérature arthurienne, correspond à un profond besoin de s'inscrire dans la durée, de se créer une dimension historique. Mais ce n'est pas tout : à l'époque de la floraison de la littérature arthurienne, on peut constater une tendance même à l'intemporalité, comme si l'«établissement» arthurien appartenait à un univers hors-du-temps comme celui du conte populaire. C'est ainsi que de nouvelles aventures viennent se rajouter aux faits et gestes des mêmes personnages. Le phénomène est perceptible surtout à l'intérieur des romans cycliques et, encore plus, dans une perspective intertextuelle. Comme Jean Frappier l'avait justement remarqué, «...les grandes œuvres du cycle arthurien étaient supposées connues du lecteur, et il s'est établi entre elles un véritable réseau de correspondances»<sup>46</sup>. Ainsi la mémoire arthurienne ne fonctionne pas seulement en dedans, mais aussi au-delà et en dehors du texte concret.

46. J. Frappier, *Étude sur la Mort le Roi Artu*, Genève-Paris, 1961, p. 58.

# III

## LE DISCOURS ALLÉGORIQUE



NICO VAN DEN BOOGAARD\*

## LE ROMAN DE LA ROSE DE GUILLAUME DE LORRIS ET L'ART DE MÉMOIRE

Dans l'impossibilité de tirer des traités médiévaux de rhétorique une description sûre de la connaissance réelle qu'on avait de l'art de la mémoire, je me suis tourné vers un texte littéraire français pour voir s'il y a là un témoignage indirect de la présence de l'artifice mémoriel dans le système d'un auteur. (...) Je ne sache pas qu'on ait jamais essayé de montrer cette influence d'une technique apprise à l'école sur un ouvrage littéraire français du Moyen âge. Je le ferai maintenant en abordant le *Roman de la Rose*.

Le choix de ce roman n'est pas fait au hasard. On y constate une influence certaine de la rhétorique scolaire, de toutes façons dans sa première partie, celle qui est due à Guillaume de Lorris et dont je parlerai. Sa présence y est beaucoup plus nette que dans bien d'autres textes français. D'autre part il est évident que le domaine de l'application de l'art mémoriel était fort restreint; ce qui au moyen âge était surtout intéressant à retenir, et surtout vers 1230-1240, date de la composition de la première partie du *Roman de la Rose*, c'étaient les séries de termes scolastiques abstraits. Or, notre roman allégorique est précisément la traduction d'idées abstraites très proches en images frappantes.

Si nous avons donc choisi à dessein l'objet de notre étude, il y a un très grand danger d'une *petitio principii*. Si nous choisissons le texte pour ses images bizarres qui frappent le lecteur, il ne faut pas s'étonner d'y trouver une similarité remarquable des images utilisées avec les *imagines agentes* des prescriptions théoriques. Nous cherchons donc autre chose qu'une simple confirmation. Nous croyons avoir trouvé un argument intéressant et que nous ne pouvons interpréter que par l'hypothèse de l'influence de la mémoire artificielle.

\* Nico Van den Boogaard avait, lors d'un séjour à l'Institut d'études médiévales en 1982, manifesté le désir de participer au colloque sur la mémoire que nous préparions alors. Lors de sa mort subite, survenue peu après, il laissait l'article suivant, qu'il nous destinait. Quoique inachevées et demeurées sans notes justificatives, ces pages nous ont paru mériter la publication. Nous les insérons ici en mémoire de leur auteur. Notre intervention s'est limitée à supprimer le début du texte, pour présenter l'essentiel de l'argumentation.

Cette mémoire artificielle demande une vision particulière que j'aimerais comparer avec celle d'une caméra en marche. Il n'est pas possible, sans arrêter l'appareil, de présenter sans ordre des images d'endroits différents d'une maison. On ne peut pas montrer sans transition cave, cuisine, chambre, grenier, cave. Il faut faire le tour de la cave, puis monter un escalier, faire le tour de la cuisine, suivre un couloir, entrer dans le salon, etc. Nous retrouvons ce même œil de caméra dans le *Roman de la Rose*, cette même vision sans «trous», mais il faut être prudent pour ce qui est de l'interprétation. Dans la première partie du *Roman de la Rose* je distingue les moments suivants qui sont intéressants pour notre analyse :

1. la promenade qui conduit vers le jardin, le «verger» du texte;
2. la description de l'extérieur du verger;
3. la description du *locus amoenus*, le verger;
4. la carole.

Nous allons examiner les passages en y cherchant la méthode d'un homme qui a l'habitude d'apprendre des choses par cœur en se servant de la technique des *loci*. Il aurait alors dans sa mémoire un endroit qu'il connaît bien, par exemple un jardin. Le point de départ de sa promenade est formé par son lit, ce qui permet aussi de présenter le récit dans le cadre d'un songe :

Lors m'iere avis en mon dormant  
qu'il iere matin durement;  
de mon lit tantost me levé... (v. 87-89)

Suivons le jeune homme pendant sa promenade qui le conduit hors de l'agglomération :

Hors de vile oi talant d'aler  
por oïr des oisiaus les sons. (94-95)

Nous le voyons se rendre vers une rivière :

vers une riviere m'adreice  
que j'oï pres d'ilecques bruire. (104-105)  
Il voit aussi un tertre d'où l'eau descend :  
D'un tertre qui pres d'ilec iere  
descendoit l'eve grant et roide;  
clere estoit l'eve, et aussi froide. (108-110)

Ce qui frappe c'est qu'il y a non seulement des éléments visuels qui jouent un rôle dans ce songe, mais l'ouïe et le toucher. Au vers 117 c'est la scène dans sa totalité qui est visualisée et la caméra se fixe même sur des détails :

si m'abelissoit et seoit  
a regarder le leu pleisant.  
De l'eve clere reluisant  
mon vis refreschi et lavé,  
si vi tot covert et pavé  
le fonz de l'eve de graveile.  
La prairie grant et bele  
tres qu'au pié de l'eve bastoit. (116-123)

Après le pré au bord de l'eau, Guillaume de Lorris donne la description des rives et du jardin :

Lors m'en alai par mi la préee  
 contreval l'eve esbanoiant,  
 tot le rivage costoiant.  
 Quant j'oi un poi avant alé,  
 si vi un vergier grant et lé,  
 tot clos de haut mur bataillé,  
 portret dehors et entaillé  
 a maintes riches escritures. (126-133)

Avons-nous ici une description des *loci* et est-ce que cette scène montre que l'auteur avait l'habitude de consigner des choses à la mémoire par la technique de l'*Ars Memoriae*? Nous ne le croyons pas. Nous constatons que la scène a bien le caractère cinématographique qu'on retrouve chez celui qui se promène dans la scène imaginaire des *loci*. Mais cela se laisse expliquer par le caractère de songe qui fait que Guillaume de Lorris présente les choses vues par un «moi» et que c'est le point de vue de celui-ci qui est déterminant. Le paysage des *loci* sert précisément à stocker les images des choses à retenir. Or, ici les *loci*, s'il y en a, sont vides!

Il en est autrement quand nous arrivons devant le verger. Sur le mur qui entoure le jardin il y a des images de personnages allégoriques avec des inscriptions. Le héros va nous décrire ces images :

Si vos conterai et dirai  
 de ces ymages la semblance,  
 si com moi vient a remembrance.  
 Enz en le milieu vi Haïne. (136-139)

Voici la description d'images bizarres et remarquables qui sont associées avec un lieu (le mur du verger) et avec des notions abstraites. On voit encore une autre caractéristique en rapport avec certains traités analysés par Yates : on a ajouté aussi les noms des personnages sous forme écrite. Nous avons ici aussi un «ordre» qui semble caractéristique pour le procès mental de la technique des *loci*. L'auteur nous montre les sept portraits les uns à côté des autres. Il commence par Haïne, qui se trouve, dit-il, au milieu. Après, à gauche il y a Felonie (152), puis à droite il y a Vilenie (156) et à côté de celle-ci Couvoitise (169). Ensuite, côte à côte, Avarice, Envie, Tristesce, Viellesce, Papelardie et Povreté (197, 235, 292, 339, 407, 440). Les localisations sont indiquées avec une si grande précision qu'on a pu faire une reconstruction de ce tableau.

Ce qu'il y a de curieux dans l'ordre, c'est que Haïne ne se trouve pas, contrairement aux affirmations de Guillaume de Lorris, au milieu. Or, rien n'empêchait l'auteur de mettre Haïne au milieu et de décrire d'abord tous ceux qui se trouvaient à gauche de ce personnage, pour aborder ensuite tous ceux qui se trouvaient à droite d'elle. Il ne l'a pas fait, car il n'y a qu'une seule image à gauche. Cela peut s'expliquer par les habitudes de la mémoire artificielle. On est obligé de partir d'un certain point et puis de continuer en ligne droite ou circulaire la visite qu'on fait, sans sauter aucun lieu. Si l'on commence donc par le lieu qu'occupe Haïne, on peut encore jeter un coup d'œil à gauche avant de continuer sa promenade vers la droite. Mais on ne peut pas visiter d'abord deux ou trois places à gauche de Haïne en

commençant par celle-ci et puis se tourner vers les personnages à droite sans courir le risque de ne plus savoir où en était restée l'énumération. Pourtant, quoique cette scène satisfasse à toutes les conditions de la mémoire artificielle, on a toujours l'impression qu'il est possible d'expliquer autrement — ne fût-ce que par le hasard — les images, les lieux, les associations et l'ordre. Entrons maintenant dans le jardin par la porte ouverte par Oiseuse (629). Ce verger est tout de suite présenté comme le paradis (634). Je n'ai pas besoin de m'arrêter sur le côté traditionnel de *locus amoenus*. Rappelons cependant que dès le début du *Roman de la Rose* (95) le jeune homme était parti pour entendre chanter les oiseaux. Ce motif revient aux vers 472-500 où le jeune homme s'efforce de pénétrer dans le jardin pour entendre les oiseaux. Aussi est-il peu étonnant de voir commencer la description du verger par l'énumération des oiseaux qu'on y trouve :

D'oisiaus chantanz avoit assez  
 par tot le vergier amassez :  
 en un leu avoit rosigniaus,  
 d'autre part jais et estorniaus,  
 si ravoit aillors granz escoles  
 de roëtiaus et de turtoles,  
 de chardoneriaus, d'arondeles,  
 d'aloës et de lardereles;  
 kalendres ravoit amassees  
 en un autre leu, qui lassees  
 de chanter furent a envis... (641-651)  
 il avoit aillors papegaux  
 et mainz oisiaus, qui par ces gauz... (655-656)

Il y a dans cette description des différentes sortes d'oiseaux quelque chose de curieux qui n'a pas été commenté à ma connaissance et qui est d'autant plus remarquable si l'on compare cette description avec celle de diverses essences d'arbres donnée après la scène de danse. Mais d'abord la carole elle-même :

A regarder lores me pris  
 les cors, les façons et les chieres,  
 les samblances et les manieres  
 des genz qui ilec queroloient,  
 si vos dirai queus il estoient.  
 Deduiz fu biaux et lonc et droiz : (794-799)

La description de la carole se présente à nous comme celle des images du mur : des abstractions comme Deduit, Liesse, Amour, Beauté, Richesse, etc., nous sont présentées sous forme d'image — Guillaume de Lorris insiste sur leur apparence remarquable — et elles ont leur place dans la carole. Comme pour le mur l'auteur a un point de départ : Deduiz (834) qui tient la main de Liesse qui a son tour tient la main du dieu d'Amour (863). Le regard intérieur se tourne ensuite vers un personnage qui se trouve à côté du dieu d'Amour : Douz Regard (904). Ce personnage est le prétexte pour une description des arcs et flèches dans un ordre également rigoureux (909). Guillaume de Lorris revient alors à la carole (985 Or revendrai a ma parole/ Des nobles genz de la querole) pour décrire la dame à laquelle le dieu d'Amour donne l'autre main. Autant dire que mentalement l'auteur n'a pas quitté sa position devant le dieu d'amour. Pour le reste de la ronde la description suit l'ordre dans lequel les

personnages y participent (992, 1017, 1107, 1125, 1189, 1222, 1227, 1243, 1249, 1250, 1257, 1266). Le héros continue à visiter le jardin (1315) et il voit que :

El vergier ot arbres domesches,  
 qui chargoient et coins et pesches,  
 chastaines, noiz, pomes et poires,  
 nesfles, prunes blanches et noires,  
 cereses fresches vermeilleites,  
 cormes, alies et noiseites.  
 De granz loriers et de haus pins  
 fu pueplez trestoz li jardins;  
 et d'oliviers et de ciprés  
 avoit ou vergier adés.  
 Ormes i ot, branchuz et gros,  
 et aveques charmes et fos,  
 coudres droites, trembles et fresnes,  
 arables, hauz sapins et chesnes. (1345-1358)

Quelle est donc la grande différence entre cette description et celle des oiseaux que nous avons vue plus haut? J'ai déjà indiqué à quoi tient la particularité en soulignant dans la description des oiseaux les expressions adverbiales de lieu que Guillaume de Lorris ajoute. Si les arbres se présentent sans précisions de lieu, il faut constater que les oiseaux sont groupés (*amassez* 642) par espèce dans des lieux différents. Or, cela me semble matériellement impossible à moins de se trouver dans un jardin zoologique! Et il ne s'agit pas d'une petite erreur matérielle, mais d'un assez long passage où ces indications reviennent cinq fois! Je ne vois qu'une seule explication : l'auteur a donné cette description sous l'influence de certaines habitudes de pensée. Il imaginait des *loci* différents et il plaçait dans chaque lieu une espèce d'oiseau. Je ne crois pas qu'il ait trouvé cette disposition dans la tradition du *locus amœnus*. Je trouve des descriptions telles que celle de *Floire et Blanchefleur* où il y a aussi une énumération d'oiseaux, sans qu'ils soient pourtant disposés en groupes :

En ce vergier ou tans seri  
 A tant d'oisiaux getant doz cri  
 Et des fetis et des verais,  
 De mauviz, de melles, de jais  
 Et d'autres oisiaux qui i sont,  
 Qui par le vergier joie font... (1758-1763)

La disposition très particulière du *Roman de la Rose* a dû choquer certains lecteurs. Dans un des manuscrits du *Roman* (Ga) le passage 646-657 est omis. La traduction en moyen anglais *The Romaunt of the Rose*, qui suit le texte de notre passage d'assez près, élimine ici toute indication de lieu qui ferait penser à des endroits différents pour chaque espèce d'oiseau.

Je crois donc que cette description du *Roman de la Rose* permet d'avancer l'hypothèse que Guillaume de Lorris avait l'habitude d'apprendre des choses par cœur en se servant du système décrit dans la *Rhétorique à Hérennius*. De toutes façons, pour le moment, je ne vois pas d'autre explication. Si l'on se demande pourquoi cette habitude mentale a joué pour les oiseaux plutôt que pour les arbres, tandis que la réalité inviterait plutôt à faire le contraire, il faut se souvenir d'un autre système mnémonique lié par Jean de Garlande avec le

système des *loci*. Dans la troisième colonne de son schéma, il est précisément question d'oiseaux :

<i>Curiales cum itteris suis</i>	<i>Magistri cum libris suis</i>	<i>Animalia terrestria</i>
<i>Civiles</i>	<i>In loco</i>	<i>volatilia</i>
<i>Rurales cum instrumentis suis</i>	<i>In tempore</i>	<i>Voces ethimologicæ</i>

Il serait fort possible que Guillaume de Lorris eût perfectionné son système mémoriel par un système alphabétique : il aurait eu l'habitude d'associer un mot ou une étymologie à retenir avec le nom d'un oiseau qui présentait la même lettre initiale. Involontairement il aurait appliqué la technique des *loci* à un schème descriptif qui avait des éléments en commun avec une autre technique mémorielle.

ANTONIO D'ANDREA

## DANTE, LA MÉMOIRE ET LE LIVRE : LE SENS DE LA *VITA NUOVA*

Le mot et la notion de mémoire — en tant que faculté de l'âme rationnelle aussi bien que de l'âme sensitive, trésor des expériences passées et réminiscence — se rencontrent avec une grande fréquence dans l'œuvre de Dante. La mémoire, d'après lui, est essentielle à la connaissance et à la poésie. Et il est dramatiquement sensible aux obstacles que toute expérience exceptionnelle, comme la vision de Dieu, pose à la mémoire et par conséquent à l'expression poétique. C'est là un thème qui parcourt tout le Paradis<sup>1</sup>. En outre, du moins à l'époque de sa maturité, une fois qu'il avait pu approfondir ses connaissances philosophiques, Dante ne pouvait pas ignorer les analyses subtiles et les discussions auxquelles la mémoire avait donné lieu chez les philosophes et les théologiens, pris entre les deux feux de la tradition aristotélicienne et de la tradition augustinienne. Dans *Paradis* xxix, 70-84, il n'hésite pas à aborder la question de la mémoire des anges et à avancer une réponse, différente de la réponse donnée à la même question par de grands maîtres de la pensée philosophique, tels qu'Albert-le-Grand et Thomas d'Aquin. Les natures angéliques, d'après lui, n'ont pas besoin de mémoire. Elles voient le passé et le futur présents en Dieu : thèse qui, d'après Bruno Nardi<sup>2</sup>, trahirait des traces d'averroïsme chez Dante.

Mais ce n'est pas sur ce problème, ni sur d'autres problèmes du même ordre, que je voudrais attirer votre attention<sup>3</sup>. La vraie originalité de Dante, à mon avis, ne réside pas dans une nouvelle formulation ni dans une nouvelle solution du problème de la mémoire, dans une analyse théorique de cette notion; elle réside dans l'emploi qu'il fait de la mémoire au niveau littéraire, dans une notion, pour ainsi dire, opératoire, littérairement productrice. Je voudrais, donc, attirer l'attention sur le rôle tout à fait spécial et d'importance décisive qu'il assigne à la mémoire dans la *Vita nuova*.

1. V. surtout *Par.* xxxiii.

2. *Dal Convivio alla Commedia* (Rome, 1960), p. 47.

3. V. à ce sujet l'article «memoria» par A. Maierù, dans l'*Enciclopedia dantesca* (Rome, 1971).

Amour et mémoire sont étroitement liés dans un poème de Guido Cavalcanti (*Donna me prega, per ch'eo voglio dire*), l'ami auquel Dante s'adresse à plusieurs reprises au cours de la *Vita nuova*. Mais s'il est vrai, comme il a été affirmé avec autorité<sup>4</sup>, que dans le poème de Cavalcanti la mémoire et l'amour sont enfermés dans l'âme sensitive, ainsi que voulait l'aristotélisme radical, il faut dire alors que la *Vita nuova* se situe à l'autre extrême doctrinal. La mémoire garde, dans la *Vita nuova*, quelque chose du sens vaste et profond qu'elle a dans Augustin<sup>5</sup> : «*Magna vis est memoriae, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et infinita multiplicitas*» (Conf. X.xvii.26). Augustin y cherchait Dieu : «*Ecce quantum spatiatum sum in memoria mea quaerens te, domine, et non te inveni extra eam... Itaque ex quo te didici, manes in memoria mea, et illic te invenio, cum reminiscor tui et delector in te*» (Conf. X.xxiv.35). Dante y cherche Béatrice, «la donna de la salute», la femme en même temps de la salutation et du salut, la *gloriosa donna de la sua mente*<sup>6</sup> : Béatrice *speculum Christi*. Et en effet, au moment où il écrit la *Vita nuova*, je veux dire quand il choisit et réunit les poèmes et rédige la prose qui les englobe en formant ainsi l'unité du *prosimetrum*, Béatrice n'est que mémoire, ou plutôt elle est déjà sublimée dans sa mémoire. La *Vita nuova* est écrite dans cette perspective, c'est-à-dire la perspective instaurée par la mort de Béatrice, et par le triomphe de son souvenir sur les tentations représentées par la *donna gentile*, une autre femme dont Dante risquait de devenir amoureux :

*Contra questo avversario de la ragione si leveo un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione : e discacciato questo cotale malvagio*

4. V. B. Nardi, *Dante e la cultura medievale* (Bari, 1949), pp. 93-129, surtout pp. 104-105.
5. Pour la doctrine de la mémoire chez Augustin, v. Conf. X.viii.12 — xxvi.37, *Ép. vii* (*Nebriidius Augustinus*), *De trinitate* XI.11-18, XIV.13-16, XV.39-40. Une trace précise de la connaissance, directe ou indirecte, de la doctrine augustinienne de la part de Dante se trouve probablement dans la distinction entre mémoire et fantaisie au chapitre xvi de la *Vita nuova* — distinction qui, soit dit en passant, n'a aucun point d'appui dans le sonnet du même chapitre : «... molte volte io mi dolea, quando la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi facea» (xvi.2). D. De Robertis, dans son éd. de la *Vita nuova* (Milan-Naples, 1980), souligne la distinction, sans toutefois en donner aucune explication. A. Maièrù (*Enciclopedia dantesca*, s.v. «memoria») cite les philosophes arabes, en particulier Avicenne, *Liber de anima* (éd. S. van Riet, Louvain-Leide, 1968, 10) et Averroès, *Comm. magnum in Arist. De anima libros* (éd. F.S. Crawford, Cambridge, Mass., 1953, II, t. c. 153), mais aussi l'*Opus maius* de R. Bacon et un traité anonyme, *De potentiis animae et obiectis*. Mais il n'est pas nécessaire d'aller si loin. Plus pertinent que ces textes est le *De trinitate*, où Augustin insiste sur la nécessité de distinguer mémoire et imagination, et sur l'action de la première sur la seconde : «*Jam vero in alia trinitate, interiore quidem, quam est ista in sensibilibus et sensibus, sed tamen quae inde concepta est, cum jam non ex corpore sensus corporis, sed ex memoria formatur acies animi, cum in ipsa memoria species inhaeserit corporis quod forinsecus sensimus, illam speciem quae in memoria est, quasi parentem dicimus ejus quae fit in phantasia cogitantis*» (XI.vii.11). Et il revient sur la question à plusieurs reprises : v. par ex. XI.vii.12, viii.13, ix.16.
6. Comme le fait remarquer Vittore Branca («Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella *Vita nuova*», *Studi in onore di Italo Siciliano*, Florence, 1966, I, 123-148, surtout 128), *gloriosa*, si fréquemment répété à propos de Béatrice — ii.1, xxxi.11, xxxii.1, xxxiii.1, xxxvii.2, xxxix.1 — est d'habitude employé au sens propre pour ceux qui sont dans la gloire éternelle, pour les saints.

*desiderio, sì si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.*  
(V.N. xxxix.1, 2)

La *Vita nuova* est ainsi réminiscence, évocation d'un passé conservé par la mémoire : mémoire de mémoire.

«Me souvenant d'elle selon l'ordre du temps passé» : c'est bien là ce qu'il fera en écrivant son *libello*, son petit livre. Après la «mirabile visione» — admirable et mystérieuse, car il n'en dit pas plus — après avoir décidé «*di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei*» (xlii.1), il se renferme en soi-même, dans sa mémoire, pour évoquer les événements de sa vie qui se rattachent à Béatrice. Et ces événements se présentent l'un après l'autre, «*secondo l'ordine del tempo passato*», ou pour le dire avec les mots d'Augustin :

*... faciliter atque inperturbata serie sicut poscuntur suggeruntur et cedunt praecedentia consequentibus et cedendo conduntur, iterum cum voluero processura. Quod totum fit, cum aliquid narro memoriter.* (Conf. X. vii. 12)

Tout autre événement qui ne se rapporte pas à Béatrice est écarté. Les poèmes intercalés dans la prose servent de point de repère, ayant été composés — c'est là ce qu'on nous demande de croire — au moment même où les événements racontés se sont passés. La réflexion de l'écrivain intervient pour expliquer, pour justifier, pour souligner. Les digressions — comme il en est de toute digression justifiée — ne sortent pas véritablement du sujet. L'adhésion aux événements tels qu'ils se présentent à la mémoire est soulignée par le célèbre paragraphe d'ouverture :

*In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice : Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.*

Le livre de la *Vita nuova* est transcrit du livre de la mémoire. L'écrivain est un copiste, le scribe de sa mémoire, scrupuleusement fidèle à l'original, ou du moins à son sens.

Et toutefois il est bien connu que plusieurs des poèmes inclus dans la *Vita nuova*, aussi bien que ceux qui en ont été écartés, ont soulevé le doute parmi les savants au sujet de la reconstruction du passé que donne ainsi Dante. Les discordances entre les poèmes et la prose sont particulièrement évidentes dans le cas des cinq premiers poèmes, bien qu'elles ne se limitent guère à ceux-ci<sup>7</sup>. On a remarqué, par exemple, que le premier sonnet est très probablement un simple exercice poétique, qui n'a aucun rapport avec une expérience vécue et encore moins avec Béatrice; et que les allusions à Béatrice, ainsi que certaines réticences, dans les quatre poèmes qui suivent le premier, sont très probablement des inventions qui remontent à l'époque à laquelle, comme le dit Barbi<sup>8</sup>, Dante voulut présenter Béatrice comme idéal unique de sa vie, et les femmes pour lesquelles les poèmes avaient été écrits, comme «*schermi della verità*», c'est-à-dire de simples prétextes, des moyens pour cacher aux yeux du monde son

7. Pour ces discordances on se reportera aux *excursus* de Barbi dans *Rime della Vita nuova e della giovinezza*, éd. M. Barbi et F. Maggini (Florence, 1956) et aux notes de De Robertis dans sa récente édition de la *Vita nuova*.

8. *Rime della Vita nuova e della giovinezza*, p. 56.

vrai amour, son amour pour Béatrice. La question peut paraître oiseuse. Et en effet s'il s'agissait seulement de la véridicité autobiographique du récit de Dante, on pourrait — et je suis tenté de dire : on devrait — mettre de côté des considérations qui nous obligeraient à sortir du texte, et à ouvrir encore une fois la *vexata quaestio* de la réalité historique de Béatrice, des amours de Dante, de ses erreurs de jeunesse, etc. Mais les discordances dont il est ici question sont internes au texte. Elles concernent le rapport entre prose et poésie à l'intérieur du texte, et en dernière analyse le rapport entre la mémoire comme trésor du passé et la mémoire comme réminiscence. Les réponses qu'on a faites à cette question doivent leur évidence au mythe facile du réalisme extratextuel. Les discordances remarquées entre la prose et les poèmes seraient le résultat d'une transposition consciente ou inconsciente du présent dans le passé. Tout épris de son amour pour Béatrice, revenu à sa mémoire après l'épisode de la *donna gentile*, Dante aurait spontanément et sans s'en apercevoir projeté cet amour dans le passé, jusque dans son enfance, à l'exclusion de toute autre passion; ou bien il aurait voulu faire croire à ses lecteurs (et au *premier de ses amis*, comme il l'appelle, à Guido Cavalcanti, à qui principalement il s'adresse) que Béatrice avait été la seule passion de sa vie. D'une manière ou de l'autre, sans s'en apercevoir ou délibérément, il aurait donné dans la prose du *libello* une interprétation de son passé, et des poèmes qu'il avait écrits à l'époque, discordante de la vérité. À part la prémisse réaliste — seule motivation apparente de son procédé, dans un cas comme dans l'autre —, il reste à savoir comment Dante aurait pu se tromper jusqu'à ce point au sujet de ses poèmes et de son passé, ou — ce qui paraît également difficile à expliquer — comment et pourquoi Dante aurait pensé de pouvoir convaincre ses lecteurs et son ami préféré de la véridicité de son interprétation.

Mais il y a plus. C'est Dante lui-même qui à plusieurs reprises, attire l'attention du lecteur sur l'écart entre les poèmes et la prose. Tout de suite après le premier poème — un sonnet où il raconte une vision nocturne — il ajoute :

*A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie; tra li quali fue rispondero quelli cui io chiamo primo de li miei amici, et disse allora uno sonetto, le quale comincia : Vedeste, al mio parere, onne valore. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici. (V.N.iii.14-15)*

D'après la remarque de Dante, il paraît évident que la vision contenait l'annonce d'un événement futur — probablement la mort prématurée de Béatrice — qui ne pouvait être connu de personne au moment où le sonnet fut écrit, même pas par son auteur, et qui ne pouvait par conséquent être inscrit, sinon inconsciemment et d'une manière énigmatique, dans le poème. Pour donner un autre exemple, Dante, dans la prose, prévient le lecteur que les poèmes qui suivent immédiatement le sonnet déjà cité ne se rapportent pas, sinon incidemment, à ce qui était sa véritable expérience au moment même où il les a écrits. Du reste, l'écart entre les poèmes et le sens profond de l'expérience racontée dans la *Vita nuova* ne se limite pas aux quelques poèmes du début. Cet écart, même s'il n'est pas ouvertement souligné par Dante, constitue un sous-entendu fondamental de toute l'œuvre, étant donné que le sens véritable de

son amour pour Béatrice, comme il nous le laisse entendre, ne lui apparaît qu'à la fin, au moment même où, ayant décidé «de ne plus rimer de cette bienheureuse», il entreprend la composition de la *Vita nuova*. Et c'est pour cette raison que je ne peux accepter qu'avec quelques réserves la thèse selon laquelle il faut voir dans la *Vita nuova* la transition de l'amour-passion à l'amour-*caritas*<sup>9</sup>. Ceci est vrai, du moins comme tendance, pour les poèmes. Mais la prose dépasse toujours, dès le début, plus ou moins allusivement, l'horizon limité des poèmes.

Revenons à notre question. Quel est le rapport entre la mémoire comme trésor du passé et la mémoire comme réminiscence? entre *le livre de la mémoire*, d'un côté, et sa transcription et son interprétation de l'autre côté? Quel sens faut-il donner à la déclaration initiale de l'auteur, à son intention de copier les paroles qu'il trouve écrites dans le livre de la mémoire «*e se non tutte, almeno la loro sentenza*»? Comment et pourquoi Dante a-t-il pu considérer les fréquentes transpositions du présent dans le passé, opérées au cours de son livre, comme légitimes et conformes à sa scrupuleuse fidélité à la vérité objective de son passé, annoncée par la métaphore du livre de la mémoire? Le nœud de la question est dans la notion de mémoire, et plus précisément dans une notion de l'interprétation intimement associée au processus de la mémoire. Elle est suggérée par la métaphore même du livre, et a son modèle dans la tradition de l'exégèse biblique. Je pense à l'un des quatre modes d'interprétation de l'Écriture prévu par la *quadriformis ecclesiastica traditio* : à l'interprétation figurale ou typologique, c'est-à-dire à l'allégorie au sens proprement chrétien, pour laquelle événements et personnages de l'Ancien Testament doivent être interprétés à la lumière du Nouveau comme anticipation du salut à venir : *umbra, figura futurorum*, préfiguration du Christ et de son œuvre. Ainsi, Adam est *figura* (τυπος) *Christi*, les deux fils d'Abraham et leur sort sont figures des Chrétiens et des Juifs (*Gen. XVI, Gal. XV.22-31*), la sortie d'Égypte est figure de notre rédemption par le Christ (*Ps. cxiii, I Cor. X.11, Epist. XIII.7*), les deux boucs dont on parle dans le Lévitique, sont figures du premier et du second Avènement (*Lev. XVI.7 ss., Tert. Adv. Judaeos 14*), et ainsi de suite : «*sic multis aenigmatibus et figuris in Vetere Testamento praesignatum est mysterium humanae redemptionis*<sup>10</sup>». Par ce biais, l'allégorie permettait d'établir la continuité et l'accord entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Elle était essentielle à la foi Chrétienne : «*allegoria fidem aedificat*<sup>11</sup>». Dans le *Convivio* (II.i), Dante distinguera cette espèce d'allégorie, l'allégorie des théologiens, de l'allégorie des poètes, qui est une vérité cachée sous un beau mensonge. Et dans l'Épître à Cangrande — si elle est vraiment de lui — il reviendra, à propos de l'interprétation de la *Divine Comédie*, sur toute la question des quatre sens de l'Écriture (il donne comme exemple le Psaume cxiii, *In exitu Israel de Aegypto*) et sur l'allégorie, entendue cette fois-ci à la manière des théologiens<sup>12</sup>.

9. V. par exemple, C.S. Singleton, *An Essay on the Vita nuova* (je cite l'édition Cambridge, Mass., 1958), pp. 55-77; et Branca, «Poetica del rinnovamento...», p. 129, qui cite des études précédentes par E.G. Parodi et B. Nardi.

10. Richard de Saint-Victor, *Liber exceptionum*, P. II, l.IV, c.x., éd. J. Châtillon, 1958, p. 279.

11. Grégoire-le-Grand, *Homiliarum in Evangelia libri duo* II.xl.1, *Patr. Lat.*, LXXVI, col.1302A.

12. Pour l'allégorie dans l'Écriture, v. H. de Lubac, *Exégèse médiévale : Les quatre sens de l'Écriture*, 4 vol. (Paris, 1959-1964); pour Dante en particulier, v. J. Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Conférence Albert-le-Grand 1969 (Montréal-Paris, 1970). Comme on sait, Erich

Or, il n'est aucunement nécessaire de penser qu'au moment d'écrire la *Vita nuova* Dante avait déjà acquis une connaissance aussi développée de l'exégèse biblique et de sa problématique. Mais il est raisonnable de croire qu'il avait une certaine familiarité avec l'interprétation allégorique, au sens figural, de certains passages de l'Écriture, et qu'il connaissait le célèbre passage de l'*Épître aux Galates* concernant l'allégorie des deux fils d'Abraham et les autres références au sens figural dans d'autres épîtres de Paul<sup>13</sup>, et éventuellement dans les commentaires et réflexions d'Augustin<sup>14</sup>. Il n'est pas nécessaire non plus de penser que Dante, dans la *Vita nuova*, ait voulu expressément se servir de l'interprétation figurale. Mais il est raisonnable de penser que ce type d'interprétation a exercé une influence sur sa reconstruction et son interprétation du passé, en lui suggérant, et en lui faisant accepter comme légitime et conforme à son scrupule de véridicité, la tendance à transposer le présent dans le passé. La révélation prématurée de la vraie réalité des événements est impossible. C'est le temps qui porte le sens. La mémoire est, par conséquent, interprétation. Et la validité de l'interprétation se mesure à la valeur intrinsèque du sens qu'elle réussit à mettre en lumière.

Le livre métaphorique renvoyait spontanément à un autre Livre, et à son exégèse. La perspective temporelle de la mémoire dirigeait l'attention vers l'allégorie de type figural. L'autorité du modèle garantissait la validité du procédé de narration, ou plutôt — pour rester dans les termes de la métaphore

Auerbach s'est servi de la notion de *figura* dans son interprétation de la *Divine Comédie*, pour expliquer le rapport entre la condition historique des personnages et leur condition dans l'au-delà. La notion de *figura* dépasserait ainsi l'horizon du temps et de l'histoire, et même de l'histoire de la chrétienté, pour embrasser et le temps et l'éternité. V. *Mimesis*, Berne, 1946, trad. française, Paris, 1968; «Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur», dans *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln*, II (Krefeld, 1953); «Figura», dans *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (Berne-Munich, 1967). D'après Singleton, la métaphore du livre de la mémoire renvoie au Livre de l'univers, dans lequel événements et personnes sont des signes d'un dessein divin. En lisant les mots écrits dans le Livre de la mémoire, le scribe de la *Vita nuova* (Dante), lit en effet des mots du Livre de l'univers : «Augustine was reading words written into one book of God, the Bible. The scribe of the *Vita nuova*, when he reads the prose surrounding his poems, is reading words from God's other book, the Book of Memory. Here, then, are events which were 'words' even before they took their place in a Book of Memory. Only because these 'words' are words of God can this scribe's gloss find a hidden meaning in them» (An Essay on the *Vita nuova*, p. 42). À la thèse de Singleton se rattache une rapide allusion à la *Vita nuova* dans l'article de Phillip Damon, «The two Modes of Allegory in Dante's *Convivio*», *Philological Quarterly*, XL (1961), 144-149. D'après Damon, toute œuvre peut-être interprétée, «either poetically, in terms of the conscious intention of the author, or theologically, in terms of God's intention operating through the author». Le renvoi du Livre de la mémoire au Livre de l'Univers, dont parle Singleton, montrerait que, contrairement à ce qu'il fait dans le *Convivio*, Dante dans la *Vita nuova* se serait servi de la méthode des théologiens (p. 146). À Auerbach se rapporte J. Mazzaro (*The Figure of Dante : An Essay on the Vita nuova*, Princeton University Press, 1981), dans sa discussion de l'image que Dante donne de lui-même dans la *Vita nuova* («the figuration of the 'I' that appears in the *Vita nuova*», p. 99), mais pour arriver à la conclusion qu'au modèle biblique il faut préférer le modèle liturgique («one's moving from a biblical to a liturgical basis for figura is in no way a radical or invalid innovation», p. 104) : «The liturgy has an obvious advantage over the Bible and secular literature and history as a source of figuration in that it validates the present as Incarnational and thereby, more nearly parallels the meditational roles of music, Gothic architecture, and memory that the *Vita nuova* embraces» (p. 105). — Il me semble que toute discussion au sujet de *figura* et d'allégorie pourrait tirer grand profit, aujourd'hui, d'une lecture attentive de l'œuvre magistrale d'Henri de Lubac sur l'exégèse biblique.

13. V. par ex. *Rom.*V.14, *Hebr.*X.1.

14. *Enarrationes in psalmos* CIII.13; *De trinitate* XV.9.15; *De utilitate credendi* 3, 5; *De civitate dei* XVII.3, 16; *De doctrina christiana* III.11, 17; etc.

— de transcription-interprétation, adopté. Il était ainsi possible d'assurer l'accord du passé avec le présent et la continuité, l'unité, de l'expérience racontée. Au cœur de cette expérience, au centre du livre de la mémoire, est Béatrice, qui par sa vie et par sa mort assure le salut de son adepte — Béatrice *speculum Christi*. La *Vita nuova* est justement le compte rendu de cette purification, de cette élévation, l'histoire de la rédemption spirituelle d'un homme : le reflet dans le petit cercle d'une vie humaine de l'histoire de la chrétienté. C'est là le résultat des opérations de la mémoire, en tant qu'équivalent, *analogon* autobiographique de l'allégorie figurale. *Tanta vis est memoriae, tanta vitae vis est in homine vivente mortaliter* (*Conf. X.xvii.26*).



FRANÇOISE GUICHARD TESSON

## LE PION SOUVENIR ET LES MIROIRS DÉFORMANTS DANS L'ALLÉGORIE D'AMOUR

Titres de vastes encyclopédies ou d'ouvrages édifians proposant des exemples à imiter, les termes «miroir» et «speculum» eurent une grande fortune au Moyen Âge<sup>1</sup>. Dans les deux cas, on voit quel rôle la mémoire peut jouer pour emmagasiner cette somme de savoir ou d'expérience exemplaire. «Mémoire» et «miroir» se rejoignent dans l'«image» que tous deux contribuent à créer et dont la caractéristique essentielle est précisément de n'être qu'un reflet, sur la réalité duquel les philosophes médiévaux se sont interrogés<sup>2</sup>.

À une époque où on découvre les propriétés des miroirs, ils apparaissent comme un symbole particulièrement fascinant; aussi sont-ils utilisés dans les arts magiques comme instruments de divination<sup>3</sup>. Frederick Goldin expose l'ambiguïté fondamentale d'un tel objet : si on insiste sur l'idéalité de l'image en ignorant la matérialité du miroir, on soulignera le caractère exemplaire de ce qu'on y voit. Au contraire, si l'accent est mis sur sa matérialité et sa passivité, on mettra en évidence l'aspect trompeur de ce qui s'y reflète<sup>4</sup>. Ainsi, l'image perçue apparaît-elle tantôt comme le reflet d'un monde auquel nous ne pouvons directement accéder, tantôt comme une dangereuse illusion et

1. Cf. Jean Frappier : «Ces termes, qui résument une conception de l'univers, servent à intituler de massives encyclopédies et des ouvrages édifians où les exemples proposés imitent une idéale perfection.» («Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 11 (1959), p. 136.)
2. Ainsi, Albert le Grand, dans la *Summa de creaturis* : «quaeritur de forma resultante in speculo, quae nec color, nec lumen videtur esse. Et quaeritur primo, Utrum sit, vel non? Et videtur quod non...» La solution proposée sera la suivante : «Ad id quod quaeritur de imagine que resultat in speculo, dicendum quod ipsa est aliquid, non tamen corpus, vel substantia, sed accidens». 2<sup>a</sup> pars, q.21, art.3, part.3, éd. Borgnet, t.35, 1896, p. 198 et 200.)
3. Cf. E. Köhler, «Narcisse, la fontaine d'amour et Guillaume de Lorris», dans *l'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964, p. 159.
4. F. Goldin, *the Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca 1967, p. 4-5 et s.; R. Bradley, «Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature», *Speculum* 19(1954), 100-115.

c'est bien avec cette valeur ambiguë que les poètes du Moyen Âge ont utilisé le symbole du miroir.

Il ne s'agit pas ici de reprendre l'étude déjà maintes fois entreprise d'un thème fréquent au Moyen Âge, mais de voir comment un auteur de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Évrart de Conty, s'en est servi pour illustrer ses propos sur la mémoire et plus particulièrement sur le souvenir amoureux, dans un vaste commentaire intitulé *la Glose des Échecs amoureux*<sup>5</sup>. Œuvre-carrefour, la *Glose* se situe au confluent de multiples traditions : dans le poème qu'elle commente, intitulé *les Échecs amoureux*, l'acteur découvre, à la suite de l'amant du *Roman de la Rose*, le verger de Déduit et la fontaine de Narcisse puis, sur la demande du dieu d'amour, joue une partie d'échecs contre une belle demoiselle qui, bien évidemment, le «matera». Ces deux épisodes sont longuement «exposés» dans la *Glose* qui emprunte elle-même directement à la tradition courtoise. De plus, l'auteur est un lettré, formé à l'école d'Aristote et de la philosophie de son temps, rompu aussi à l'exégèse des fables antiques et des figures allégoriques. C'est pourquoi la *Glose* offre aussi bien des développements théoriques sur la mémoire qu'une application concrète au souvenir amoureux qui, si elle rappelle par certains aspects la lyrique courtoise, s'en distingue aussi profondément quant à la signification.

La *Glose* présente la mémoire dans deux contextes différents : d'une part, elle est définie comme une faculté de l'âme sensible, conformément aux œuvres d'Aristote et de ses commentateurs; d'autre part, elle est considérée comme une partie de la prudence et se trouve ainsi liée aux vertus morales. Mais alors que chez des penseurs comme saint Thomas, ces deux aspects se rejoignent et se complètent en une définition claire et cohérente de la mémoire<sup>6</sup>, ils apparaissent dans la *Glose* de façon indépendante, en fonction de l'éclairage que l'auteur veut donner à tel ou tel épisode et il est malaisé d'effectuer une synthèse que le commentateur n'opère jamais.

C'est à propos du pion Souvenir qu'Évrart procède à un assez long développement sur la mémoire, qu'il définit ainsi :

Nous devons donc par souvenir entendre nostre memoire humaine et nostre remembrance, laquelle memoire est une vertu de l'ame par laquelle les choses oubliees ou dont il ne souvient presentement au devant de nous reviennent. (256r)

Il passe alors en revue les diverses facultés de l'âme qui permettent la connaissance sensible, en suivant assez fidèlement le *De anima* d'Avicenne<sup>7</sup> : les sens

5. Ce texte est conservé dans 5 manuscrits de la B.N. (fr. 143, 1508, 9197, 19114, 24295) et dans un manuscrit de La Haye (Koninklijke Bibliotheek 129.A.15) découvert par B. Roy, avec qui je prépare l'édition critique du texte. Toutes mes citations sont faites d'après le ms. B.N.fr. 24295. Sur la *Glose*, voir F. Guichard-Tesson, *la Glose des Échecs amoureux d'Évrart de Conty. Les idées et le genre de l'œuvre d'après le commentaire du verger de Déduit*, thèse de Ph.D., Montréal 1980, 793 p.; Idem, «Évrart de Conty auteur de la *Glose des Échecs amoureux*», *le Moyen français* n<sup>os</sup> 8-9 (1982), 111-152.
6. Voir en particulier *In Aristotelis libros de sensu et sensato, De memoria et reminiscencia commentarium*, éd. R.M. Spiazzi, 1949, p. 85 s. et *Somme de théologie* IIa-IIae, q. 49, art. 1.
7. Cf. *Avicenna latinus : Liber de anima seu Sextus de naturalibus*, éd. S. Van Riet, Louvain-Leiden, 1968-1972; pars I, cap.5, p. 83-90 et pars IV, cap.1, p. 5-11. Sur la conception de la mémoire chez Avicenne, voir : J. Castonguay, *Psychologie de la mémoire*, Montréal, 1963, p. 110-113.

internes, au nombre de cinq, prennent le relais des sens externes qui fondent la connaissance sensible. Tout d'abord, le sens commun reçoit et juge les impressions envoyées par les sens. La «fantaisie» les retient et la vertu «ymaginative» ou «cogitative» s'exerce alors sur les impressions ainsi conservées. S'inspirant ici de l'*Opus majus* de Roger Bacon<sup>8</sup>, Évrart accorde une importance toute particulière à cette faculté à laquelle toutes les autres sont soumises et dont l'âme raisonnable, dit-il, se sert «come de son droit instrument le plus especial». Vient ensuite la vertu «estimative», qui extrait des formes sensibles ce qui n'est pas directement perceptible par les sens externes<sup>9</sup>; ce sont ces «intentiones» que la mémoire a pour rôle de conserver. La définition de cette dernière faculté est extrêmement proche de celle qu'en donnait Avicenne<sup>10</sup>; elle est

droite tresoriere de l'estimative vertu, aussi que la fantasie est tresoriere du sens commun, et ceste vertu est logie en la derraine cellule de la cervele qui est en la partie derriere de la teste. (257r)

Évrart précise ensuite, toujours d'après Avicenne, ce qu'il entend par les mots mémoire et souvenir : la mémoire est la vertu qui «garde et retient» ce qui est en l'estimative, tandis que le souvenir «ramaine et ramentoit de fait» ce qui semblait oublié. Cependant, après cet exposé philosophique assez substantiel, Évrart ne s'embarrassera plus de toutes ces distinctions et passera à une application concrète dont nous traiterons un peu plus loin.

Cette question de la connaissance sensible avait déjà été brièvement abordée à propos de la fontaine de Narcisse dans laquelle l'acteur va voir la belle demoiselle qu'il affrontera un peu plus tard aux échecs. Les deux cristaux de la fontaine, dont parlait le *Roman de la Rose*, sont en effet interprétés dans la *Glose* comme la vertu sensitive et l'entendement. La première contient les cinq sens externes mais aussi les sens internes qui ici se limitent à trois : la fantaisie, l'imagination et la mémoire; on voit qu'Évrart ne se soucie guère d'employer une terminologie constante et précise. L'entendement, quant à lui, extrait «pluseurs conclusions et pluseurs verités soutilles et parfondes» de ce qui est demeuré dans l'imagination et la mémoire. Or, Évrart compare à deux reprises la vertu sensitive et l'entendement à des miroirs, «miroers plus que cristal clers et resplendissans» dans lesquels on peut observer l'ensemble du verger de Nature, dit-il dans le premier cas, «miroer de l'ame cler et net et poli» (217v), grâce auquel l'homme pourra régler sa conduite, précise-t-il quelques lignes plus bas. Pourtant, la présence même de deux cristaux ne suggère-t-elle pas déjà l'ambiguïté de ce qu'on y voit? Le miroir de l'âme peut fournir aussi bien un aperçu des réalités célestes et divines que refléter le monde changeant dans lequel nous vivons!

Par ailleurs, d'autres passages présentent la mémoire comme une partie de la prudence, en des termes qui rappellent de très près le *De inventione* de

8. Roger Bacon, *Opus majus*, éd. J.H. Bridges, pars 5, dist. 1, cap. 4; vol. 2, Oxford, 1897, p. 8-9.

9. Elle extrait, dit la *Glose*, «des formes insensibles, c'est a dire les formes et les intencions qui ne se moustrent pas as sens particuliers» (256v). Ce sont les «intentiones non sensatae» d'Avicenne, qui s'opposent aux «formae» connues par les sens.

10. Cf. *Liber de anima*, pars IV, c. 1 (éd. citée p. 9).

Cicéron<sup>11</sup>, bien que la *Glose* n'y fasse pas ici référence; c'est alors l'aspect éthique, voire pratique, de la mémoire qui se trouve souligné; grâce à l'expérience qu'il acquiert, l'homme peut se comporter plus sagement par la suite. La mémoire devient donc guide moral et principe d'action :

Les choses passees, quant on en a memoire et recordacion, profitent moult a bien ordener des presentes et de celles mesmez qui sont avenir, pour l'experience que on a de pluseurs choses dont les semblables reviennent moult souvent, car de semblables fait on et doit on faire semblable jugement. (115v)

Ces trois composantes de la prudence sont souvent associées dans les figures allégoriques offertes par le commentaire; ainsi, telle est la signification des trois couleurs principales de l'arc-en-ciel entourant la tête de Pallas qui elle-même représente la prudence.

La «providence», partie de la prudence qui sert à «considerer les choses a venir par la consideracion des presentes et aussi des passees», est également une des significations que le commentateur donne à la rivière qui coule près du verger de Dedit; en effet, «l'yaue a nature en soy de miroer». Que verra donc le jeune homme qui, tel Narcisse sur la fontaine, se penchera sur la rivière? L'image même de sa condition, pourvu qu'il soit attentif; de son expérience passée, le miroir, symbole de sa lucidité et de son droit jugement — «sens et discrecion», dit Evrart — lui renvoie une image plus signifiante, qui lui permettra de se conduire plus sagement par la suite :

il ly seroit lors moult expedient qu'il se mirast en l'yaue, come le coulons fait qui espie et regarde que l'ostour ne viegne, c'est a dire qu'il avisast son fait et son estat et ce qu'il veult entreprendre, et considerast bien, avant toute oeuvre, le grand dompage et les perilz pluseurs qui de la vie voluptueuse et fole se pevent ensuir. (165v)

Ainsi, ces deux approches différentes de la mémoire — faculté de la connaissance sensible, partie de la prudence — se rejoignent dans l'image du miroir, cristal de l'entendement ou eau de la rivière, qui montre à l'homme ce qu'il devrait être.

Mais le jeune homme est volontiers troublé par ses passions et la sensualité vient déformer l'image que lui renvoyait le miroir de la raison. Dans l'épisode de Narcisse, cette sensualité est représentée par la fontaine même, définie comme la «fontaine de la prospérité du monde et de la gloire» (217r); c'est elle qui empêche de voir la totalité du verger dans les deux cristaux. La vision ne peut être complète que si l'entendement domine. Il est d'ailleurs significatif qu'Évrart semble oublier l'existence des deux miroirs pour ne plus retenir que celui de l'entendement; l'homme pourrait voir

toutes les choses du vergier de nature, c'est a dire du monde, non mie seulement les choses terrestres et sensibles, maiz les choses celestiaux et divines mesmez, et raisonablement soy maintenir entre elles, s'il volsist, parce qu'il a en ly entendement auquel toutes les choses de nature se moustrent et reluisent comme en un miroer. (217r)

11. *De inventione*, II, LIII, 160. Voir à ce sujet F.A. Yates, *The Art of Memory*, Londres, 1966, p. 20; *Glose*, 115v.

À moitié aveuglé par sa sensualité, l'homme ne verra que «ce que la partie sensitive des vanités du monde ly presente», c'est-à-dire les choses «corrumpables et transitoires», non les périls et la mort qui le guettent. Ceci amène le commentateur à reprendre le thème du *contemptus mundi*<sup>12</sup> et le topos du *Ubi sunt?*, soulignant la vanité des biens temporels et de la gloire mondaine qui ont aussi peu de réalité que le reflet qui se joue dans le miroir, car «toutes ces choses sont passées come ombre<sup>13</sup>, et qui pis est, il n'en est maiz memoire». Moins sage que la colombe qui voit l'autour et se sauve à son approche, le jeune homme risque donc d'être abusé par ce qu'il verra dans la fontaine.

Or, c'est précisément dans les cristaux de cette fontaine que l'acteur, qui est bien sûr un jeune homme, contemple pour la première fois la demoiselle contre laquelle il livrera la bataille amoureuse figurée par la partie d'échecs. Chacune des pièces du jeu possède une valeur allégorique, symbolisée par son enseigne. Parmi les pions de la jeune fille, on trouve Jeunesse, Beauté, Doux Semblant; ceux de l'amant se nomment Oyseuse, Regard, Delit mais aussi Doux Penser et Souvenir qui tous deux servent à illustrer le rôle de la mémoire dans la naissance et le développement de l'amour. C'est ainsi qu'après avoir parlé de la mémoire en des termes analogues à ceux des philosophes de son temps, Évrart adopte un ton qui rappelle beaucoup plus la littérature courtoise et le *Roman de la Rose*. Souvenir, dit-il, a bien sa place dans la «bataille de l'amant» et

y sont ses trayz neccesseres et de grant efficace car souvenir ramentoit a l'amant la beauté de s'amie, le doulz regard, le samblant amoureux et les autres graces qui sont en ly, et qui plus est, le grand delit parfait qui d'elle s'ensuivrait, qui en pourroit joyr (257v).

À la suite du *De amore* et du *Roman de la Rose*, la Glose met en effet l'accent sur la vue. Définissant ce qu'il entend par amour «delitable», Évrart se recommande de l'autorité d'un «saiges anciens» qui n'est nul autre qu'André le Chapelain puis rappelle les paroles de Raison dans le *Roman de la Rose*<sup>14</sup>. C'est la vue qui montre à l'amant la beauté de la dame et lui fait connaître les «choses delitables» qui engendrent l'amour. C'est pourquoi notre commentateur estime, à la suite d'André le Chapelain, que l'aveugle ne peut pas aimer véritablement puisqu'il ne peut pas voir et alimenter son amour par le souvenir de ce qu'il a vu<sup>15</sup>. Il est significatif que le premier pion déplacé par la demoiselle soit Beauté, après quoi l'acteur avancera Regard et Doux Penser.

12. R. Bradley, «Backgrounds...», p. 105, note qu'il s'agit d'une des exploitations possibles de l'image du miroir.
13. Jean Frappier signale «qu'en ancien français le seul mot ombre servait à désigner un reflet («Variations...», p. 138).
14. Cf. *Glose*, 200r-v; l'auteur y reprend le *De amore* I, c. 1 (éd. Trojel p. 3) et le *Roman de la Rose* v. 4347-4354. Cf. F. Guichard Tesson, «L'amour par amours : l'héritage du *De amore* dans la *Glose des Échecs amoureux*», dans G. Mermier et E. DuBruck, *Fifteenth-Century Studies*, IV, Ann Arbor 1981, 93-103.
15. «Et pour ce dit aussi uns sages qui traicta d'amours que «ceux qui sont avugle de nature et qui oncques ne virent ne sont pas bien habiles a vraie amour ne [a] amisté parfaite, pour ce que le avugles ne peut chose veoir qu'il le puisse esmouvoir a parfonde pensee». (219v) Cf. *De amore*, I, 5; éd. Trojel, p. 12.

Ce rappel des charmes de l'être aimé est un des états où se complaisaient troubadours et trouvères<sup>16</sup>. Il constitue l'essence même de Doux Penser qui va devenir, avec le *Roman de la Rose*, une des allégories obligées de la littérature courtoise. C'est le premier des trois biens qu'Amour donne à l'amant pour renforcer les bienfaits d'Espérance<sup>17</sup>. Grâce à lui, l'amant se remémore la beauté de celle qu'il aime et tout particulièrement les regards bienveillants qu'elle a pu lui jeter. La *Glose*, quant à elle, rappelle clairement l'origine du pion qui porte ce nom et insiste sur son rôle dans la naissance de l'amour :

il ramaine a l'amant au devant la beauté et les graces qu'il a devant veues et avisé en celle ou il se arreste et sy ly fait [considerer] lors pris et leur valeur qui grandement le font esmouvoir a plaisance qu'il ne ly peut sambler que nulle a celle puist estre comparable. (252r)

Chez les poètes, Doux Penser et Souvenir sont étroitement associés. Il en est ainsi, par exemple, dans cette ballade de Charles d'Orléans<sup>18</sup> où le poète s'adresse à eux :

Haa, Doulx Penser, jamais je ne pourroye  
 Vous desservir les biens que me donnez ...  
 L'aise que j'ay dire je ne sauroye  
 Quant Souvenir et vous me racontés  
 Les tresdoux fais, plaisans et plains de joye  
 De ma Dame ...

Lorsque Évrart commente le tigre qui sert d'enseigne à Doux Penser, il insiste lui aussi sur le rapport qui unit Doux Penser et Souvenir, au point qu'ils semblent parfois se confondre :

Amours souvent ly met en son chemin un miroer, c'est a dire que amours le sert souvent de souvenir qui au devant ly ramaine et ly moustre les choses dessus dites aussi come se elles fussent presentes. (253r)

Mais l'image fournie par le souvenir a toute l'ambiguïté du miroir qui le représente. Une fois encore, on pourra mettre l'accent aussi bien sur le caractère idéal de l'image que sur le fait qu'elle n'a pas d'existence réelle.

L'analogie entre le miroir et le souvenir amoureux constitue l'essentiel du commentaire du pion Souvenir dont l'enseigne est un miroir concave. L'exposé sur la connaissance sensible et la mémoire est suivi d'un long

16. Ainsi, Thibaut de Champagne écrit (*les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, éd. A. Wallensköld, S.A.T.F., 1925, ch.1, v.29-32, p. 2) :

Bien ai en moi remembrance  
 A compaignon;  
 Touz jors remir sa semblance  
 Et sa façon.

Et Gace Brulé (*Chansons de Gace Brulé*, éd. G. Huet, Paris, 1902, ch.46, v.33-34, p. 107) :

Toz jors l'ai en remembrance  
 Des que je prime la vi...

17. Cf. éd. F. Lecoy, v. 2629-2652.

18. *Poésies*, éd. P. Champion, Paris, 1923-1927, bal. 38, p. 58. Ils sont déjà liés dans la poésie de Thibaut de Champagne (*éd. cit.*, ch.19, v.1-2, p. 62) ;

Li douz penser et li douz souvenir  
 M'i font mon cuer esprendre de chanter.

Dans le *Remède de Fortune*, Guillaume de Machaut les associe à Esperance (cf. éd. E. Hoepffner, Paris, 1911, t.2, v.432-435 et 479-486, p. 16 et 18).

développement sur l'optique qui n'entretient qu'un lien fort lâche avec l'ensemble. S'inspirant du *Thesaurus opticae* d'Alhazen et de l'*Opus majus* de Roger Bacon, Évrart passe en revue les différentes sortes de miroirs et les déformations qu'ils provoquent. Or, ce sont précisément les miroirs concaves qui sont à l'origine des plus graves distorsions<sup>19</sup>.

Dans un premier temps, c'est seulement la capacité de renvoyer une image qui a justifié le rapprochement :

Souvenir est aussi come un miroer ouquel l'ame se mire et y voit moult de choses qu'il ly ramaine au devant et ly moustre. (260v)

Il renvoie à l'âme les choses conservées par la mémoire «aussi que par une manière de reflection», dit Évrart. Mais lorsqu'il appartient au domaine des pensées amoureuses, c'est plus précisément le miroir concave qui est évoqué,

car tout aussi que le concave miroir dessusdit est plain de erreur et de decepcions sy que on n'y voit riens adroit sans fallace, tout aussi povons nous assez semblablement dire que quanque souvenir ramentoit et ramainne au devant de l'amant n'est que vanité fole et decepcion toute. (261r)

Évrart développe alors point par point cette analogie, déjà suggérée dans une des gloses marginales des *Échecs amoureux*<sup>20</sup> :

1) le miroir offre à la vue une image parfois plus grande, parfois plus petite que l'objet, parfois identique à lui. De même, tantôt l'amant s'accuse de présomption et juge impossible la conquête amoureuse, tantôt il se croit capable de la mener aisément à son terme; tantôt il évalue la situation avec objectivité.

2) le fait que l'image puisse se former au-delà ou en deçà du miroir indique que l'amant a parfois l'impression que celle qu'il aime le fuit; à d'autres moments au contraire, elle semble se rapprocher de lui, lui donnant l'illusion qu'il obtiendra bientôt ce qu'il désire. De même qu'on croit pouvoir «prendre à la main l'ymage», tant elle paraît proche, de même l'amant est déçu par les «doulx samblans» de sa dame.

3) le miroir concave fournit, dans certains cas, plusieurs images d'une même chose; l'amant, quant à lui, est hanté par l'image de celle qu'il aime au point qu'elle s'impose sans cesse à lui.

4) les images réfléchies par le miroir concave peuvent être renversées ou déformées de diverses manières. On retrouve les mêmes distorsions dans les jugements des amants qui trouvent belle une dame laide ou en aiment une qui ne se soucie nullement d'eux.

19. «Quant est aussi des miroirs concaves et speriques, il est certain que les decepcions y sont assez plus grandes que en nul des autres, car il y a decepcion en quantité come il y a es autres et sy rendent l'ymage aucunesfoiz plus grande, aucunesfoiz equal et aucunesfoiz mendre. Il y a oultre aussi decepcion en nombre, car aucunesfoiz il avient qu'il y a deux images d'une toute seule chose, aucunesfoiz troiz et aucunesfoiz iiij. Selon la situacion diverse de la chose... Item en ces concaves miroers se moustrent les parties de la chose veue estre mal ordenees et se s'y moustre aucunesfoiz la chose toute droite, aucunesfoiz ce dessus dessouz a rebours reverse et ainsy appert il qu'il n'y a riens que on voye sanz fallace.» (Glose, 260r)

20. «Sextus est Souvenir qui per speculum concavum figuratur, quia comburit et quia obversas ymagines representat, que optime ad proprietatem applicantur.» (éd. Kraft, p. 240)

5) enfin, ce miroir qui peut brûler ce qui se trouve devant lui s'il répercute en un même point les rayons du soleil symbolise parfaitement le souvenir qui, en renvoyant au cœur de l'amant toutes les grâces de la dame, engendre en lui «le feu sur tous ardans d'amour et de desir qui tout l'art et esprend» (261v).

Nul doute que cette minutieuse comparaison ne mène à une condamnation sans appel du souvenir amoureux. Il vaudrait mieux que l'amant oublie totalement son amie. C'est pourquoi ceux qui cherchent des remèdes à leur mal vont prier Léthé dans le temple duquel les lampes sont, symboliquement, pleines d'eau froide et non d'huile<sup>21</sup>.

C'est d'ailleurs en avançant le pion Souvenir que l'acteur prépare sa défaite et se met en situation d'être maté par la jeune fille; il se perd tellement dans le rappel des diverses pièces du jeu de la demoiselle qu'il ne prête pas attention au déroulement de la partie et se retrouve bientôt avec trois pièces : son roi qui est le cœur amoureux, Esperance et Souvenir. Dès lors, ce cœur, sera rapidement maté.

Quant à Doux Penser, même s'il est présenté comme un bien, conformément à la tradition courtoise, il n'est pas moins fallacieux et nuisible. S'il donne à l'amant «esperance et confort» grâce auxquels il aura la force de se conduire honorablement pour mériter l'amour et les justes compensations de sa dame, il n'est en fait qu'une duperie, comme le montre le tigre qui lui sert d'enseigne. Dans les Bestiaires, les chasseurs qui veulent s'emparer des petits du tigre jettent à la mère des «pommettes» de verre pour retarder sa course car en voyant son image, elle croit voir ses petits<sup>22</sup>. Evrart insiste là encore sur le caractère décevant du miroir. Amour devient le subtil veneur qui veut «raver les faons de Doulx Penser», c'est-à-dire le plaisir et la joie que l'amant éprouve à se remémorer la beauté et les grâces de sa dame; mais en le nourrissant ainsi de souvenirs, il ne fait en définitive que le tromper puisque l'amant

ne peut a s'entente venir par aventure ainz pert espoir souvent toute sa painne, et par ainsy demeure le amant tristes et deceus come le tygres fait quant il ne peut ses faons recouvrer. (253r)

En fait, ce n'est pas tant le souvenir qui est incriminé que les interprétations erronées qu'en tire l'amant : puissance trompeuse de l'imagination qui le pousse à voir dans la beauté de la dame la promesse du plaisir. À cet égard, la présentation de Doux Penser est claire : si l'amour naît du rappel incessant de la beauté d'une femme, c'est parce qu'il

ly samble lors en ycelle pensee qui pourroit joyr de telle personne il ne seroit plus grans deliz ou monde. (252v)

Fantasmes qui le poussent à croire que la belle sera aussi compatissante!

C'est donc tout le processus de la connaissance sensible qui est remis en cause dans cette dénonciation du souvenir. Si l'on se réfère à l'analyse qu'en a donné l'auteur, on se rappellera que la mémoire n'est que la «tresoriere de

21. Cf. *Glose*, 120r.

22. Sur l'utilisation de ce motif dans la poésie des trouvères, voir R. Dragonetti, *la Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960, p. 207-208.

l'estimative vertu» chargée d'extraire des formes sensibles ce qui ne peut être directement saisi par les sens. Mais alors que la brebis perçoit à juste titre la menace représentée par le loup, c'est par une erreur d'interprétation que l'amant pressent le plaisir en puissance dans la beauté de la dame. Évrart a par ailleurs souligné l'importance de la vertu cogitative sur laquelle s'appuie l'âme raisonnable mais aussi les images illusives qu'elle suscite en combinant les formes conservées dans la «fantasie»; c'est, dit-il «celle qui fait les chastiaux en Auvergne, celle qui fait une montaigne d'or ou un home qui vole» (256v). Les pensées étranges et variées dont sont travaillés les amants — thème souvent repris dans la *Glose*<sup>23</sup> — ne résultent-elles pas de ces illusions? Tout se passe comme si la raison ne contrôlait plus la connaissance sensible.

Évrart lui-même nous invite à chercher dans un autre épisode l'explication de cet état de choses. Tous les plaisirs que l'amant imagine en se remémorant les multiples qualités de la dame sont, dit-il, vains, éphémères et pleins de grands périls, comme le montre l'exemple de Narcisse qui, en se mirant dans la fontaine «fu telement souspris et deceus qu'il en moru moult miserablement» (261r). Or cette fontaine — on s'en souvient — représente la sensualité qui empêche de voir pleinement les images réfléchies par les cristaux. Nous voici ramenés à l'un des thèmes les plus constants de la *Glose* : l'opposition fondamentale en l'homme entre la raison et la sensualité qui «volentiers se descordent et volentiers vont par chemins contraires quant est de leur nature» (24v). Pour peu que cette dernière cesse d'être soumise à la première, la connaissance sensible se trouve totalement perturbée.

Évrart rejoint là philosophes et prêcheurs de son temps. Ainsi, dans la *Summa de arte praedicatoria*, Alain de Lille recourt lui aussi à l'image du miroir. Considérant sa nature, l'homme, dit-il, peut se voir dans un triple miroir : de la raison, de la sensualité et de la chair. Alors que les choses paraissent à leur vraie place dans le premier, elles sont complètement inversées dans le second de sorte que les parties gauches paraissent à droite et vice versa; de même, la sensualité incline l'homme à rechercher les choses terrestres et à repousser les célestes. Quant au troisième, il bouleverse tout. Que l'homme donc, en se regardant dans ce triple miroir, se rappelle qu'il faut soumettre la sensualité à la raison et repousser les plaisirs charnels<sup>24</sup>. Cette leçon est bien proche de certaines pages de la *Glose*.

C'est bien en moraliste en effet qu'Évrart dénonce le caractère fallacieux du souvenir. Trop souvent l'amour détourne l'homme de ce pour quoi il a été créé et la *Glose* réaffirme constamment la supériorité de la vie contemplative sur la vie voluptueuse. Le but d'Évrart n'est-il pas de «fuir et blasmer toute desraisonnable amour»? Or, Doux Penser et Souvenir servent surtout à

23. Par exemple : «Les pensees estranges et les ymaginacions de diverses manieres que souvenir engendre es amans qui s'y mirent et qui trop s'y amusent...» (261r)

24. *P.L.*, col. 118, C-D : «In tua autem natura triplex resultat speculum, speculum rationis, sensualitatis et carnis ... Dextera in hoc speculo est ratio quae dicitur dextera esse appetenda, id est coelestia; sinistra esse fugienda, id est terrena. Aliud vero est speculum, in quo dexterae partes videntur esse sinistrae, et sinistrae videntur esse dexterae; hoc est sensualitas quae dicitur terrena esse appetenda, et coelestia esse postponenda. Aliud est speculum in quo facies videtur inversa, hoc est caro, quae totam humanam naturam invertit. Vide ergo te in speculo rationis, ut ei obedias; vide te in speculo sensualitatis, ut eam rationi subicias; vide te in speculo carnis ut eam castigando dejicias.»

alimenter les fantasmes de l'amant qui attend de pouvoir jouir de celle qu'il aime<sup>25</sup>. C'est en se regardant dans le miroir des sages anciens qui lui serviront de modèle<sup>26</sup>, non dans le miroir de la femme aimée, que l'homme obéira à Raison et à ce qu'il y a de meilleur en lui.

La *Glose* s'inscrit par ailleurs dans le courant rationaliste et aristotélicien du XIII<sup>e</sup> siècle. Il est significatif qu'Aristote y soit l'auteur le plus souvent cité; révélateur également le fait que le commentaire sur le miroir concave qui sert d'emblème au pion Souvenir commence par un petit traité d'optique. Déjà, Jean de Meun se recommandant d'Alhazen avait manifesté le même intérêt en plaçant dans la bouche de Nature un long exposé sur

...les forces des miroiers Qui tant ont merveilleux pouers (éd. Lecoy, v. 18015-18016)

mais la morale qu'en tirait Nature était fort différente : si Mars et Vénus avaient disposé d'un de ces puissants miroirs, dit-elle, ils auraient évité le piège de Vulcain! L'interprétation donnée aux pions Doux Penser et Souvenir ainsi qu'à la rivière ou aux cristaux de la fontaine rappelle davantage celles de l'*Ovide moralisé*, ouvrage à peu près contemporain de la *Glose*.

Faut-il, au terme de cette étude, en venir à la conclusion qu'Évrart ne fait pas grand crédit à la mémoire, capable de servir l'homme de tant d'illusions? Ce serait une erreur puisque, par ailleurs, c'est à elle qu'il confie le soin de retenir les leçons des anciens et les fruits de l'expérience passée. Mais elle est aussi ambivalente que le miroir : elle ne pourra fournir à l'homme une image exemplaire qu'à condition que la raison contrôle la connaissance sensible.

25. On rejoint là un thème assez fréquent dans la lyrique courtoise. Le poète imagine par anticipation les plaisirs qu'il connaîtra avec sa dame. De même, dans la *Glose*, l'imagination prend rapidement le relais du souvenir, et c'est bien ce que dénonce Évrart.

26. Cf. *Glose*, 180v; les anciens doivent «communiquer leur bon conseil a tous, et par especial as jones gens»; en retour, ceux-ci «doivent regarder tresententivement come en un miroier come les autres vivent et se demainnent et prendre y leur exemple de bien vivre».

IV  
LE DROIT



PAUL OURLIAC

## COUTUME ET MÉMOIRE : LES COUTUMES FRANÇAISES AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Au XIII<sup>e</sup> siècle, en France, l'empire de la coutume est universel. La coutume est la seule source du droit; elle le restera jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les pays dits coutumiers; les provinces situées en gros au Sud de la Loire ne deviendront pays de droit romain qu'après la conquête capétienne : jusque vers 1270, les coutumes y gardent, surtout dans le Sud-Ouest leur autorité et leur originalité<sup>1</sup>.

La coutume, pour Beaumanoir qui écrivait vers 1280, existe quand elle est «maintenue de si lonc tans comme il puet souvenir à homme sans débat»<sup>2</sup>; elle appartient au temps de la mémoire que l'on fixe, en souvenir du délai de la prescription, à trente ou quarante ans. Pour Guillaume de Paris, qui écrivait vers la même date, la coutume existe et l'emporte sur la loi quand la mémoire des hommes ne peut dire son origine<sup>3</sup> : ce qui est repris d'une décrétale d'Innocent III<sup>4</sup> et des commentaires des canonistes<sup>5</sup> : la véritable

1. La ligne séparant les pays de coutumes et les pays de droit écrit n'a certainement ni l'ancienneté ni la précision qu'on a voulu lui reconnaître. À la fin de l'Ancien Régime, cette ligne, fort sinueuse, part de l'île d'Oléron, passe au nord de la Saintonge et du Limousin, traverse l'Auvergne, pour aboutir vers le Puy et remonter ensuite vers le nord en contournant le Mâconnais et le pays de Gex. Au sud de la Loire, le Poitou, le Berry et la Haute Bourgogne demeurent des pays coutumiers. Dans le Midi, les rois de France ont grand soin d'affirmer que le droit romain ne s'applique qu'à titre de coutume et avec leur permission : en 1312, dans une ordonnance, Philippe le Bel le qualifie de *ius consuetudinarium*.
2. Ph. de Beaumanoir, *Coutumes de Beauvaisis*, éd. Salmon, 1900, n° 683.
3. Une traduction du passage de Guillaume de Paris est publiée en appendice au *Conseil à un ami* de Pierre de Fontaines, éd. Marnier, 1846, p. 491. L'original indique : *Sed et si tanto tempore fuerit observata consuetudo ut non sit in memoria hominum quando incepit vincit legem*.
4. *Ex antiqua consuetudine a tempore cujus non exstat memoria introducta* : *Décret. Greg. IX*, V .40.26.
5. Par exemple, Hostiensis, *Summa*, sur I.4.11, *Quum tanto et* sur III.5.37, *Venerabilis* : *Consuetudo est usus rationabilis competenti tempore praescriptus vel firmatus, nullo actu contrario interruptus, binario actu seu contradictorio iudicio vel quod non extet memoria inductus usuque communi utentium comprobatus*.

coutume est antérieure à la mémoire des hommes; elle est immémoriale, *inveterata, longaeva, diuturna*, vénérable justement parce que son origine est inconnue et mystérieuse : *inveterascit alendo*. C'est l'ancienneté qui permet de la distinguer de l'usage, de l'habitude, de l'opinion, ce que les canonistes appellent les *solae vices*<sup>6</sup>.

Pour les hommes du moyen âge, le passé est par lui-même vénérable et le mieux, pour ne pas errer, est de refaire ce qui a été déjà fait : l'ancienneté, la répétition confèrent à la coutume une force obligatoire qui repose sur la croyance à sa nécessité (*opinio necessitatis*) et sur le consentement de tous (*consensus omnium*). Les scolastiques ajoutent, reprennent l'opinion des juristes stoïciens<sup>7</sup> et des Institutes de Justinien<sup>8</sup>, qu'une coutume toujours observée est forcément conforme à la raison<sup>9</sup>.

Les gouvernants ne partagent guère cette vue rassurante et, avec eux, les juristes se sont toujours méfiés de la coutume : elle est une source de droit qui échappe à leur action et qui par nature répugne à toute nouveauté; elle est propre à un groupe, groupe professionnel, groupe ethnique, province ou pays, qu'elle régit et constitue, par conséquent une *lex privata*, un privilège, qui rompt l'unité du droit souhaitée par tout pouvoir; enfin, si la coutume peut évoluer, elle ne le fait que lentement; il y a des moments où les attitudes, les habitudes, les mentalités peuvent retarder l'évolution sociale ou politique et tenir en échec les réformes nécessaires.

Une telle opposition entre le pouvoir et la coutume existe en France vers 1210 : les coutumes représentent l'ancienne organisation sociale, fondée sur l'emprise de la féodalité et de la famille; Philippe-Auguste prétend au contraire imposer une autorité sans entrave : par sa Cour, par ses baillis, il intervient non seulement dans son domaine propre, mais dans les terres de ses vassaux<sup>10</sup>. Les principes féodaux lui reconnaissent le droit de juger, mais non celui d'imposer une loi nouvelle; le roi doit «garder et fere tenir» les coutumes de chaque pays<sup>11</sup> et ses baillis doivent les appliquer d'office sous le contrôle de la *Curia regis*. Il existe des coutumes si notoires — par exemple, l'aînesse dans la succession aux fiefs — que tout le monde les connaît; mais la plupart des coutumes ne pourront, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, recevoir application qu'en subissant l'épreuve d'un jugement. On parle couramment d'apparition ou de naissance des coutumes : c'est, en effet, grâce à l'application qu'en ont faite

6. Par exemple, la glose de Bernard de Parme sur *Decret. Greg. I, c. Quum tanto*, v<sup>o</sup> *legitime praescripta* : *Sic solae vices non indicunt consuetudinem quia non exemplis, sed legibus, judicandum*. Cf. P. Ourliac, *L'opinion publique en France du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Études de droit et d'histoire*, 1980, pp. 137-156.
7. Spécialement le fragment de Celse, *Digeste*, I, 3, 39.
8. *Instit. Justinien*, I, 2, 9 : *Ex non scripto jus venit quod usu comprobavit; nam diuturni mores, consensu utentium comprobati, legem imitantur*. Également, le texte d'Ulpien, *Regulae*, I, 4 : *Mores sunt tacitus consensus populi, longe consuetudine inveteratus*.
9. L'idée est très nette chez saint Cyprien, *epist.* 71, *Ad Quintum*, III, et chez saint Augustin, *epist.* XXIX, 8 et LV, 20.
10. P. Ourliac, *1210-1220 : la naissance du droit français*, dans *Mélanges Biscardi*, Milan, t. III, 1982, pp. 489-510.
11. C'est ce qu'exprime l'un des premiers coutumiers français, le *Conseil à un ami*, XXII, 30-34. La coutume ne peut être prouvée par duel judiciaire : «Ne depecier ne les puet om par bataille». Au roi qui doit veiller au «bien commun» a toujours été reconnu le droit d'abroger les «mauvaises coutumes».

les juges royaux que les coutumes ont été recueillies par les praticiens et sont aujourd'hui étudiées par les historiens. Plus que de coutumes homogènes, il s'agit d'ailleurs de règles coutumières, transmises par la mémoire, interprétées par les plaideurs et les juges, soumises au contrôle de la raison : il en sera traité dans une première partie (I).

La naissance des coutumes n'est pas cependant une création. Les règles coutumières attestées au XIII<sup>e</sup> siècle par des jugements sont vraiment immémoriales; elles sont comme un miroir brisé qui renvoie l'image d'anciennes coutumes et permet une sorte de remontée dans le temps<sup>12</sup>. Chaque province a ses coutumes : la Normandie, la Flandre, le Languedoc ont des conceptions de la famille, de la propriété, du contrat qui sont profondément originales; et les différences qui existent entre les provinces ne sont pas désordonnées : chaque région a sa cohérence et, en quelque sorte, sa logique propre et s'oppose aux régions voisines. De cela, les habitants ont pleine conscience : les coutumes leur paraissent garder le souvenir de leur histoire; le *consensus omnium* vient d'une mémoire collective qui relie le présent à un passé indéterminé (II).

## I

Une coutume n'existe que dans le groupe d'individus qui l'applique. Aujourd'hui encore, chaque groupe professionnel, commerçants, marins, paysans, a ses coutumes. Il existait au moyen âge des coutumes propres aux nobles, aux clercs, aux serfs d'un même domaine, aux bourgeois d'une même ville. Certaines familles avaient leurs coutumes. En Béarn, on en venait à dire : «Chaque maison a son droit».

Le royaume, tel qu'il existe vers 1210 porte en lui-même, suivant le mot de Y. Renouard<sup>13</sup>, à la fois «réalité et personnalité». Aux liens personnels qui existaient entre les hommes, le pouvoir royal substitue une autorité sur le territoire; l'ancienne conception d'une personnalité du droit fait place à l'idée de territorialité : «Toutes coutumes sont réelles»; la coutume a un ressort, un «détroit» (*districtus*), plus ou moins étendu où elle s'applique à tous les habitants. Il y a des coutumes générales et des coutumes locales; certaines s'appliquent à une ville, voire à un quartier ou à une rue; d'autres à une province entière.

Au XI<sup>e</sup> siècle, les droits pécuniaires, redevances ou charges, perçues sur les habitants sont normalement qualifiés de coutumes à raison même de leur

12. La prohibition de l'inceste — que Levi-Strauss, *les Structures élémentaires de la parenté*, 1967, p. 29, définit comme la démarche par laquelle s'accomplit le passage de la nature à la culture — appartient à la plus ancienne tradition judéo-chrétienne; mais la règle générale sera précisée par des prescriptions précises : la doctrine rabbinique énumérera vingt-et-un cas d'union interdite, les talmuds quinze cas. Le droit chrétien en usera de même et jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle chaque église aura ses coutumes propres que les papes et les conciles s'efforceront de concilier en imposant une règle universelle.
13. Y. Renouard, *1212-1216. Comment les traits durables de l'Europe moderne se sont définis au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Études d'histoire médiévale*, t. I, pp. 77-91. R. Fédou, *l'État au moyen âge*, 1971, p. 143. B. Guénée, *Espace et État en France au moyen âge*, dans *Politique et histoire au moyen âge*, 1981, pp. 111-127; *État et nation*, pp. 151-164.

ancienneté<sup>14</sup>; mais, vers 1210, l'expression *usus et consuetudines* est couramment employée par la chancellerie royale pour désigner des dispositions de droit privé; elles ne concernent guère la vie de relation et notamment les contrats, mais essentiellement la famille, son patrimoine, l'autorité de son chef, la condition de la femme et des orphelins. Le droit coutumier est le droit du groupe familial qui, comme instinctivement, se méfie à la fois des initiatives des individus et de l'emprise de l'État. Les conflits qui pouvaient naître à l'occasion des successions ou des mariages étaient jadis réglés au sein du groupe familial : le père de famille exerçait sur les siens un droit de correction qui manifestait son autorité domestique. Les juges royaux interviennent désormais, mais ils doivent respecter la coutume, ce qui leur impose de connaître exactement son existence et sa portée.

Les juristes de l'époque, romanistes et canonistes, proposent une définition simple : la coutume existe par l'ancienneté et la répétition : «Une fois n'est pas coutume». Tandis que les sociologues d'aujourd'hui ne font guère de différence entre la coutume, l'usage ou même la mode, à raison de la spontanéité qui leur est reconnue et qui permet de les opposer à la rigidité de la loi<sup>15</sup>, pour le juriste, la coutume n'existe que si elle est juridiquement sanctionnée; elle s'impose à tous au même titre que la loi : c'est l'*opinio necessitatis* qui justifie son application par le consentement nécessaire : consentement du peuple pour les canonistes, consentement du prince pour les légistes qui expriment ainsi une opposition foncière sur le rôle de la coutume et la conception du pouvoir.

\*

Les canonistes restent fidèles à l'idée de saint Grégoire le Grand dans une lettre à l'évêque de Séville<sup>16</sup> : la diversité des coutumes ne nuit pas à l'unité de la foi, *in una fide nihil officit sanctae Ecclesiae consuetudo diversa*. De même, Isidore de Séville oppose à la loi qui est écrite les *mores*, c'est-à-dire la *consuetudo vetustate probata*<sup>17</sup>. La même opinion se retrouve chez Gratien, pour qui la coutume est *moribus utentium reservata*<sup>18</sup>. Saint Thomas accentue encore le caractère populaire de la coutume en fondant son autorité sur la *consensus totius multitudinis*<sup>19</sup>. Pour tous les canonistes, la coutume ne peut cependant être

14. Jusque-là, le mot de coutume, comme il apparaît bien dans le *Recueil des actes* de Philippe Auguste a plutôt le sens de «redevance» ou d'«exaction». Vers 1205, apparaît le sens nouveau avec l'expression *usus et consuetudines*. Sur les «mauvaises coutumes», El. Magnou-Nortier, dans *Structures féodales et féodalisme*, pp. 135-172 (Colloque de l'École franç. de Rome, 1978).
15. De là, la faveur actuelle dont jouit la coutume qui, en face de l'omnipotence de l'État, affirme le «droit à la différence» des communautés, des groupes ou des professions qui répugnent à subir la loi commune. Ce point de vue qui déconcerte un peu le juriste — pour qui il n'y a pas de coutume sans obligation — est parfaitement exprimé dans la monographie de L. Assier-Andrieu, *Coutume et rapports sociaux*, Toulouse, 1981.
16. *Epistol.*, I, 9 ep. 43 et 77 (*Patrologie lat.*, t. 77, col. 497 et 531). R. Wehrle, *De la coutume dans le droit canonique*, Paris, 1928.
17. *Etymolog.* II, 10, *De lege*, n. 1.
18. Dist. I, post. c.5, *Consuetudo*; dist. XI, c. 4, *Consuetudinibus*. Gratien lie, d'autre part, la coutume à l'origine de la propriété : dist. VIII, c. 1.
19. *Summa*, II<sup>a</sup> 2<sup>ae</sup>, qu. 10; I<sup>a</sup> 2<sup>ae</sup>, qu. 97, 12.

reçue que si elle est conforme à la raison et Hostiensis laisse au juge le soin de dire quelle coutume est raisonnable : *utrum autem sit rationabilis vel non relinquo iudici*. La coutume ne peut valoir si elle est contraire à la loi naturelle, *id est naturae naturanti, id est Deo*<sup>20</sup>.

Les romanistes demeurent, au contraire, dans la ligne du droit romain qui, étant universel, a toujours été hostile aux coutumes particulières. La loi ne peut émaner que du prince et la coutume ne peut, suivant Azo, être obligatoire que par sa volonté<sup>21</sup>. Pour les Italiens, le prince ne peut être que l'empereur qui demeure la «loi vivante» et prétend à la royauté universelle. Pour les glossateurs français, la question est fort épineuse puisque, à l'époque de Bouvines (1214), ils sont violemment hostiles à l'empire et affirment que *rex in suo regno dicitur imperator*<sup>22</sup>. Innocent III, par la décrétale *Per venerabilem* (1202) leur fournissait un argument de choix en reconnaissant que le roi de France n'avait pas de supérieur au temporel. Par la décrétale *Novit* (1204), il lui reconnaissait la *potestas* et la *jurisdictio*<sup>23</sup>.

Les lettres d'Innocent III étaient dirigées contre l'empereur mais elles servaient grandement Philippe-Auguste<sup>24</sup>. Si l'empereur avait le pouvoir universel de légiférer, le droit canonique reconnaît que chaque pays ou même chaque cité a la possession de son droit propre qui exprime, selon l'expression toujours reprise d'Isidore de Séville, ses *mores et traditiones*. Il existe un *jus consuetudinarium* et une *consuetudo patriae* qui peuvent déroger au droit romain. En interdisant à Paris, en 1219, par la bulle *Super speculam* l'enseignement du droit romain, le pape Honorius III reconnaissait implicitement l'autorité des coutumes.

L'évolution politique accomplie en quelques années donnait tout son sens à la théorie juridique. Après 1204, la conquête de la Normandie avait révélé à la Cour du roi qu'il existait, pour les fiefs par exemple, des coutumes différentes de celles du domaine royal. En 1212, les croisés de Simon de Montfort perçoivent pareillement l'originalité de leur droit qu'ils essayent d'imposer aux terres conquises par les Statuts de Pamiers. Par les baillis dont l'institution se généralise à la même époque, par sa Cour, le roi impose une administration exacte, mais son pouvoir est encore trop précaire pour qu'il puisse soumettre le royaume à une loi unique<sup>25</sup>; il paraît plus politique de laisser à chaque pays ses coutumes et d'en confier l'application aux baillis et à

20. *Decret. Greg. IX*, I, 4, 1; I, 29, 4.

21. *Summa codicis*, lib. VIII, 52, 2. Azon indique cependant : *Exaudiendum est si populo vel praesidi placuerit ita iudicari in futurum*. Seule, continue Azon, la coutume que le souverain tolère (*quam princeps patitur*) peut équivaloir à la loi.

22. Sur l'origine parisienne de la maxime dont la première forme est due au célèbre Uguccio, maître d'Innocent III, et qui sera précisée par Étienne de Tournai et Richard de Lacy, S. Mochi-Onory, *Fonti canonistiche dell' idea moderna dello stato*, Milan, 1951, pp. 163 et 268.

23. Mgr Maccarone, *Innozenzo III e la feudalità*, dans *Structures féodales et féodalisme*, pp. 487-515.

24. M. Boulet-Sautel, *le Droit romain et Philippe Auguste*, dans *la France de Philippe Auguste; le temps des mutations*, 1982, pp. 489-501; et, dans le même volume, Mgr Maccarone, *la papauté et Philippe Auguste*, pp. 363-424.

25. Les ordonnances de 1209 (sur le parage) et de 1214 (sur le douaire) ne sont appliquées, et sans doute assez mal, que dans le domaine royal : P. Petot, *l'Ordonnance du 1<sup>er</sup> mai 1209*, dans *Recueil... Clovis Brunel*, 1955, t. II, pp. 371-380. Gaspari, dans *Bibl. École des chartes*, 1980, p. 92. Y. Bongert, *Vers la formation d'un pouvoir législatif royal (fin XI<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> s.)*, dans *Études Jean Macqueron*, 1970, pp. 127-140.

la *Curia*<sup>26</sup>. Ainsi sera maintenu, selon le vœu des canonistes, la singularité de chaque pays : *singula singulis et convenient universa*.

\*

C'était à la fois exalter les coutumes en faisant d'elles la source première du droit privé et les soumettre au contrôle des juges royaux. Ceux-ci vont reprendre à leur compte l'idée de raison exprimée par les canonistes; il s'agit maintenant de la raison commune, c'est-à-dire de la raison des juges, mais non de la raison d'État. Les juges ne peuvent créer ou modifier les coutumes; elles s'imposent à eux quand elles sont, comme disait Beaumanoir, «maintenues par le souvenir»; l'office du juge est de dégager la règle et d'en faire une application raisonnable. Quelques exemples montreront la portée de ce contrôle :

1°) Les coutumes étaient vers 1200 à l'«état naissant»; la première partie du *Très ancien coutumier de Normandie* qui doit dater de 1199 et est notre plus ancien témoignage sur les coutumes, contient des conseils autant que des règles. L'auteur qui est un clerc de l'entourage du sénéchal Guillaume Fils-Raoul engage, par exemple, la femme à consentir à l'aliénation de ses biens que ferait son mari parce qu'elle doit obéir à celui-ci. Aux seigneurs qui détroussaient les marchands, on rappelle le précepte évangélique : «Tu aimeras ton prochain comme toi-même.» Les filles doivent recevoir des dots raisonnables, *rationabilia maritagia*, et leur frère pourrait avoir un recours *si maritagia fuerint disrationabilia*. À l'orphelin, il est recommandé d'aimer sincèrement celui qui le nourrit<sup>27</sup>.

2°) Le sentiment populaire réprouve l'aliénation des biens de famille; le propriétaire actuel peut, au contraire, désirer en disposer, mais ce droit est strictement limité par deux institutions qui appartiennent au vieux fond coutumier : la réserve héréditaire qui attribue aux parents une grande part de la succession, et le retrait lignager qui permet aux parents ou au plus proche d'entre eux de se substituer à l'acheteur en «prenant le marché». À Paris, les deux institutions sont attestées vers la même date — 1209 pour la réserve héréditaire, 1213, pour le retrait lignager — et elles sont pareillement présentées comme des transactions «raisonnables»<sup>28</sup>; la coutume ancienne permettait des legs sans en fixer la quotité; les juges considèrent, selon les régions, qu'il est convenable que celle-ci soit du cinquième, du quart ou du tiers.

3°) Beaumanoir paraît rapporter exactement la coutume de Beauvaisis; il n'en avoue pas moins, assez ingénument, les libertés qu'il prenait avec elle quand il était bailli du pays. S'agissant encore du retrait lignager (qu'il

26. Nous résumons ici notre étude : *Législation, coutumes et coutumiers au temps de Philippe Auguste*, dans *la France de Philippe Auguste*, pp. 471-488.

27. E.J. Tardif, *Coutumiers de Normandie*, t. I, 1881, chap. IV, 2; XIV, 1 et 2; XV, 1.

28. J. de Laplanche, *la Réserve coutumière dans l'ancien droit français*, 1925. J. Falletti, *le Retrait lignager en droit coutumier français*, 1923. Olivier-Martin, *Histoire de la coutume de la prévôté et vicomté de Paris*, t. II, 1926, pp. 304 et 319.

nomme «rescousse d'héritage»), il raconte que dans «aucunes ville en la conteé, il vuelent tenir pour coustume» que l'on publie les ventes «en pleine paroisse» et «qui le vourra rescourre qu'il le risqueue dedans XV jours»; mais cette pratique (qui était certainement ancienne et est attestée en bien d'autres endroits) «ne vaut riens car c'est contre la general coustume du chastel de Clermont et li sougiet du conte ne pueent ne ne doivent fere coustume contraire a cele du chastel qui est leur chiès». La coutume générale de Beauvaisis accorde au retrayant un délai d'an et jour pour reprendre le bien vendu; si donc un juge local jugeait autrement, le plaideur auquel on oppose la coutume locale doit en appeler au bailli et on lui fera «bon appel»<sup>29</sup>.

Les juges qui appliquent les coutumes, les praticiens qui, tel l'auteur du coutumier normand, les commentent, peuvent les infléchir, les compléter ou les interpréter. Il n'empêche que la coutume existe par elle-même; elle n'est pas, contrairement à ce qui a été parfois prétendu, une création des tribunaux; elle n'est même pas, comme l'ancien droit romain, détenue ou divulguée par un groupe fermé de juristes<sup>30</sup>; elle réside dans le souvenir gardé de faits et de pratiques, de «précédents», jugés obligatoires. Tout oubli des coutumes serait périlleux pour l'ordre social car il permettrait aux riches de dépouiller les pauvres ou aux pauvres de dépouiller les riches<sup>31</sup>.

«Toutes coutumes sont à tenir»; «Coutume vaine loi»; mais la coutume peut changer : «Coutume se remue»<sup>32</sup>. Il existe des coutumes notoires que tout le monde connaît; pour les autres (que l'on qualifie de «privées») le juge doit s'en enquérir et, dans le doute, demander à la partie qui les allègue de les prouver et recueillir les témoignages.

Prouver la coutume c'est, en effet, faire appel au témoignage, c'est-à-dire à la mémoire. Il y a un temps de la mémoire que les juristes ne parviennent pas à fixer. Pour les canonistes, la coutume étant un fait, ne peut être établie qu'après quarante ans qui est le délai de la *longissima prescriptio*<sup>33</sup>. L'ancienneté prouve que «ci plest au pueple que aucune chose soit gardee el tens a venir por coustume»<sup>34</sup>. Le *Conseil à un ami* qui relate la pratique coutumière

29. *Coutumes de Beauvaisis*, t. II, n° 1387.

30. Ni la conception, souvent développée en Allemagne, des «diseurs de droit» (auxquels on a voulu assimiler les rachimbourgs francs), ni la conception anglaise du précédent judiciaire ne conviennent au droit français. Le rôle d'une élite savante n'est pas moins certain (les turbiers ont un sceau). Le rôle de la doctrine (des praticiens, tels Pierre de Fontaines et Beaumanoir, commentent les coutumes) et de la jurisprudence sont essentiels. La coutume, dit Beaumanoir (no 683) est «approuvée par jugement». Cette action des tribunaux paraît particulièrement nette en Normandie : ainsi, le régime dotal normand a été formé sous l'action des cours d'Église, R. Génestal, *l'Origine et les premiers développements de l'inaliénabilité dotale normande*, dans *Rev. hist. de droit*, 1925, pp. 566-589.

31. *Conseil à un ami*, p. 311.

32. *Proverbes français*, éd. Morawski, 1925, p. 16. Le manuscrit Bibl. nat. latin 10360 (du xv<sup>e</sup> siècle) a recueilli environ treize-cents proverbes juridiques commentés à l'aide des Décrétales et du Digeste.

33. Pour les historiens, le temps «moderne» couvre une cinquantaine d'années; au-delà on peut conserver le souvenir des faits importants, mais sans parvenir à les situer exactement : B. Guinée, *Temps de l'histoire et temps de la mémoire au moyen âge*, dans *Politique et histoire au moyen âge*, 1981, pp. 253-263.

34. Suivant la traduction déjà citée de Guillaume de Paris. Il s'agit toujours des *diuturni mores* de Gratien qui sont obligatoires par le *consensus utentium*. Le consentement du souverain est, au contraire, requis par les textes normands (*Summa de legibus*, éd. Tardif, t. II, p. 34) et, après la conquête, par les textes méridionaux (H. Gilles, dans *Mélanges Marty*, 1979, pp. 587-599).

reprend l'analyse des romanistes de l'école d'Orléans et de Jacques de Revigny pour qui trois éléments font la coutume : *frequencia*, *diuturnitas* et *usus majoris populi*; il est nécessaire d'établir la répétition et l'ancienneté et elles suffisent à prouver le consentement du peuple.

Dans le Midi et en Normandie, où les traditions régaliennes demeurent plus fortes, le juge consulte sur la coutume les praticiens et les notables qui siègent à ses côtés : «costumers» gascons, «savis en leys» à Bordeaux, *barones et legales homines* en Normandie. De même, les justices municipales s'adressent aux échevins ou aux consuls pour connaître le droit de la ville. Dans tous les pays de coutumes il est fait appel au témoignage des habitants par une enquête et celle-ci, sans doute sous l'action de la *Curia regis*, devient la procédure très originale de l'enquête par turbe dont les formes sont fixées par une ordonnance de saint Louis de 1270 : le juge convoque des «sachants» (*sapientes*) et leur propose par écrit la disposition litigieuse en leur faisant prêter serment de dire «ce qu'ils savent et croient et ont vu être appliqué». Les témoins se retirent «à part», délibèrent entre eux et rendent ensuite un verdict écrit et scellé de leur sceau; la sentence doit être unanime (*per os unius*) mais elle doit être motivée; les témoins doivent indiquer précisément où, quand et dans quelles circonstances ils ont eu connaissance de la coutume.

La turbe est un jury dont l'origine paraît bien remonter à l'*inquisitio* carolingienne. Elle exprime la *vox populi*, nécessaire à l'existence de la coutume. Les turbiers, contrairement aux témoins des enquêtes ordinaires, ne sont pas, du moins à l'origine, désignés par les parties, mais par le juge, et ne peuvent être récusés. Leur nombre varie avec l'importance de l'affaire, de trois ou quatre à une soixantaine. Au XIV<sup>e</sup> siècle, le chiffre de dix se généralise, sans doute par souvenir de l'adage romain : *Decem faciunt populum*<sup>35</sup>. L'idée est, en tout cas, très nette : la coutume existe dans et par la mémoire de ceux qu'elle régit et c'est au «peuple» qu'il appartient de porter témoignage de son existence.

## II

Prouver la coutume, c'est lui reconnaître un caractère discontinu, pragmatique, dont se contente, à l'occasion d'un procès, l'empirisme juridique. Faire appel à la mémoire pour ce qui est immémorial est cependant moins illogique qu'il ne le paraît. On peut, en effet, ici, paraphrasant Bergson, parler de deux mémoires, l'une prenant appui sur l'autre : une mémoire immédiate qui retient les souvenirs accumulés pendant une vie et une mémoire profonde dont le ressort échappe, mémoire du corps, disait Bergson, organisée par l'habitude, souvenirs inconscients qui inspirent l'action ou le rêve, mémoire spontanée, mystérieuse, héréditaire qui détermine de manière imprévisible les comportements et les mentalités.

Quand elles apparaissent, vers 1200, les coutumes ont déjà une longue histoire qui explique leur diversité. Faute d'autre mot, on parle de l'«esprit» de chaque coutume : il existe un esprit normand, un esprit flamand, un esprit

35. H. Pissard, *Essai sur la connaissance et la preuve de la coutume*, Paris, 1910.

méridional que l'on peut définir sans jamais parvenir à en déterminer l'origine.

La comparaison entre les faits juridiques et les faits linguistiques s'impose : de même qu'il existe des aires dialectales, nettement séparées par des lignes d'isoglosses, de même il existe des aires juridiques dont les frontières sont très nettes<sup>36</sup>. Chaque pays est une sorte de creuset dans lequel les souvenirs les plus divers — traditions agraires, influences politiques ou religieuses, facteurs ethniques — ont été mêlés, sans que l'on puisse en déceler la date ou les circonstances. Les règles de succession sont les plus originales et leur étude peut intéresser les ethnologues<sup>37</sup>; mais la même diversité apparaît dans la conception de la parenté, de la famille, du mariage, de la communauté ou de la féodalité<sup>38</sup>, de sorte que le fond coutumier peut fournir bien des indications sur la mentalité de chaque province qui est aujourd'hui l'un des sujets de prédilection de la recherche historique. On doit se borner ici à quelques indications rapides<sup>39</sup>.

\*

Entre les pays de l'Ouest, Normandie, Bretagne, Touraine, Maine, Anjou, Poitou, il existe une unité très nette; elle a pu être renforcée par la domination des Plantagenêts, mais elle existait bien avant celle-ci. L'Ouest a été soustrait de très bonne heure à l'influence romaine; il a subi plus que toute autre région les invasions normandes et celles-ci ont eu pour premier effet le démantèlement des grands domaines; l'emprise de la féodalité est générale et elle impose une étroite cohésion de la famille : l'aîné en est normalement le chef et il paraît normal qu'il hérite et que les puînés et les femmes soient sacrifiés. Au cas de succession collatérale, les biens doivent toujours revenir à la « souche », c'est-à-dire à la famille d'origine. Le droit de succéder est lié à la communauté de sang et toujours les règles coutumières affirment les droits du lignage. Les institutions de la réserve et du retrait ont, dans l'Ouest, une force particulière; au contraire, la communauté entre époux est vue avec défaveur car elle pourrait permettre aux biens d'un époux de passer à l'autre. Quelque peu atténuées en Poitou, ces règles sont poussées à l'extrême en Normandie. La coutume y est spécialement hostile aux femmes, ce qui traduit la préoccupation des familles aristocratiques.

À l'inverse, le droit picard et wallon est communautaire. La Picardie garde, dans les noms de lieux, les souvenirs de l'occupation romaine. La cellule conjugale ou familiale associe parents et enfants vivant ensemble dans

36. P. Ourliac, *Coutumes et dialectes gascons*, dans *Études d'histoire du droit médiéval*, 1979, pp. 17-29.

37. E. Le Roy Ladurie, *Système de la coutume, structures familiales et coutumes d'héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Annales*, 1972, pp. 825-846.

38. Le premier mérite de cette recherche revient à E.M. Meijers, *le Droit ligurien de succession*, t. I, *les Pays alpins*, Haarlem, 1928; t. II, III, IV, *Het Ligurische Erfrecht in der Nederlanden*, 1929-1952, et à J. Yver, *Égalité entre héritiers et exclusion des enfants dotés*, Paris, 1966; *les Caractères originaux du groupe des coutumes de l'Ouest*, dans *Rev. hist. droit*, 1952, pp. 18-59; *les Deux groupes des coutumes du Nord*, dans *Revue du Nord*, 1953, pp. 197-220; 1954, pp. 5-36.

39. P. Ourliac et J. de Malafosse, *Droit romain et ancien droit*, 3 vol. (coll. Thémis). J. Hilaire, *les Régimes matrimoniaux aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles dans la région de Montpellier*, dans *Rec. mémoires et travaux de ... des pays de droit écrit*, 1955, p. 15; *les Aspects communautaires du droit matrimonial*, même *Recueil*, 1958-1960, p. 99; *le Régime des biens entre époux dans la région de Montpellier (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*, 1958.

une communauté de tous biens, ce qui convient bien au mode de vie des paysans. En Brabant et en Hainaut, l'époux survivant conserve tous les biens du ménage; les enfants ne peuvent hériter de leurs parents que s'ils ont vécu et travaillé avec eux. Une particularité remarquable du droit successoral est le partage par lit ou «ventrée»: les biens du premier mariage vont aux enfants qui en sont nés; le remariage du père ou de la mère veuf donne naissance à une seconde communauté à laquelle participent seuls les enfants du second lit.

La civilisation flamande est essentiellement urbaine; le pouvoir demeure féodal surtout dans le sud du pays, mais le régime domanial semble ne s'y être jamais implanté. Le droit est, avant tout, bourgeois et égalitaire et le trait le plus net est le maintien d'une égalité successorale absolue entre frères et sœurs. En ligne collatérale, les biens reviennent à la souche. On a voulu donner à ce droit une origine frisonne (Ficker) ou ligurienne (Meijers). Il semble plutôt qu'il s'agit d'un droit autochtone, plus urbain que paysan, moins communautaire que le droit picard, moins lignager que le droit normand.

Le droit parisien a des lignes moins nettes car l'Île de France et l'Orléanais qui constituent jusqu'au règne de Philippe Auguste le domaine royal sont ouverts à toutes les influences. La féodalité est contrôlée par le roi; l'activité marchande permet dès le XII<sup>e</sup> siècle l'essor des villes et l'apparition de la bourgeoisie; la cohésion de la famille est moins forte qu'en Normandie et, pour les paysans, les tendances communautaires sont très nettes. La femme est associée à son mari dans la communauté conjugale. Les biens de famille, les propres, sont séparés des acquêts dont l'individu peut librement disposer. Les parents peuvent doter leurs enfants et les exclure de leur succession, mais, ce qui traduit bien la survivance des idées communautaires, ils doivent maintenir entre eux une égalité parfaite.

En Berry, en Auvergne, en Bourbonnais, en Bourgogne, les coutumes ont subi l'influence du droit romain; elles ignorent généralement la distinction des propres et des acquêts mais maintiennent le système parentélaire et la séparation des biens paternels et maternels. Surtout, elles laissent une grande liberté de disposition au père de famille qui peut avantager un de ses enfants; les droits successoraux, les conventions matrimoniales sont librement fixés par des pactes familiaux. En Bourgogne et en Bourbonnais, existent des communautés familiales parfois étendues à un hameau ou à un village.

Les pays de l'Est conservent des droits souvent très archaïques et très peu cohérents (ce qui peut tenir à leur peuplement). Les coutumes sont avant tout préoccupées de conserver les biens à la famille; elles sont lignagères plus que communautaires et toujours fort hostiles aux femmes. Plus qu'ailleurs, le droit féodal s'oppose au droit roturier. Des traditions germaniques s'allient en Alsace et en Lorraine à des souvenirs qui paraissent romains.

Avant de devenir, au XIII<sup>e</sup> siècle, pays de droit romain, le Midi a eu des coutumes qui ont disparu avant d'être systématisées, et qui, de ce fait, sont très mal connues. La tradition romaine est essentiellement individualiste et elle apparaît, par exemple, dans le maintien du testament, dans l'autorité partout reconnue au père de famille comme dans la relative liberté reconnue à la femme et dans la pratique du régime dotal. Cependant, même en pays d'Empire, au-delà du Rhône, la solidarité familiale demeure très forte. L'ancienne

Septimanie garde le souvenir des lois visigothiques, de la loi barbare mieux que de la loi romaine, surtout, il est vrai, dans les familles de l'aristocratie dont l'origine gothe est très probable. Partout, on trouve une application certaine de la règle *paterna paternis* qui impose, comme en pays coutumier, le retour des biens à leur famille d'origine.

Dans tout le Sud-Ouest, on devine, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, un conflit entre un «droit de la terre», qui représente certainement le droit ancien, et un droit nouveau qui convient mieux aux bourgeois des villes. Dans une aire coutumière qui va de Toulouse à l'Auvergne, la préférence à défaut d'enfant est donnée aux parents paternels : la mère n'hérite pas de ses enfants dont la succession peut en revanche aller à la grand mère paternelle. Le retrait lignager, inconnu en Languedoc, est, au contraire, pratiqué en Aquitaine, en Quercy, en Comminges; la frontière ainsi dessinée rejoint curieusement celle de l'ancienne *Gallia togata*. Il existe enfin une zone communautaire dont le noyau est constitué par les Cévennes, le Rouergue et le Velay et qui se prolonge jusqu'en Limousin.

L'originalité la plus grande apparaît dans le droit des vallées pyrénéennes, Béarn, Soule, Labourd, Lavedan, Andorre, que leur éloignement a tenu à l'écart de toute influence extérieure. Toutes les règles coutumières ont pour objet d'assurer le maintien de la maison familiale; elle ne peut être vendue ou partagée; elle revient à l'héritier, l'aîné ou celui qui est désigné comme tel par le père, la mère ou, s'ils ne l'ont pas fait par testament, par un conseil de parents. Au sud de l'Adour, prévaut l'aînesse dite absolue : la succession va à l'aîné, fille ou garçon, et la femme qui hérite de la maison devient chef de famille, elle donne son nom aux enfants et garde sur eux l'autorité.

Dans toutes les régions pyrénéennes, en Gascogne, dans une partie de l'Agenais, existe enfin l'institution originale de la *veziau* : la communauté des «voisins» possède les pâturages et les terres en friche mais aussi une sorte de propriété éminente de tous les autres fonds; en cas de vente, le retrait des voisins s'ajoute ou même se substitue au retrait des parents. Le voisinage existe d'ailleurs plus entre maisons qu'entre individus. La *veziau* a ses assemblées libres réunissant les chefs de maison (ce qui avait été conservé en Andorre jusqu'à une époque toute récente); elle est collectivement responsable des crimes ou des incendies dont l'auteur est demeuré inconnu.

\*

Les règles coutumières qui viennent d'être indiquées nous sont connues parce qu'elles ont survécu, non sans déformation, après le XIII<sup>e</sup> siècle. La même étude pourrait être faite pour le droit criminel et pour les règles de procédure : les peines, les formes, les symboles encore en usage à la fin du moyen âge remontent sans doute fort loin. La règle juridique est parfois devenue brocard ou maxime qui, sous une forme populaire, en ont gardé le souvenir. Parfois, il peut s'agir d'imitation — par exemple, la peine de la course qui dans beaucoup de villes frappait les adultères — a été empruntée à la coutume de Montpellier. Parfois aussi il peut s'agir de ce que les linguistes appellent une affinité élémentaire : le meurtrier est enterré sous le cadavre de sa victime

aussi bien en Agenais qu'en Flandre sans que l'influence d'un pays sur l'autre soit concevable. Dans l'ensemble cependant, la diversité des coutumes et la cohérence de leur disparité sont trop certaines pour ne pas impliquer une continuité : ceux qui les appliquaient aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles avaient à juste titre le sentiment qu'elles avaient toujours constitué la loi de leur peuple ou de leur pays.

Un problème irritant est ainsi posé : jusqu'où les coutumes permettent-elles de remonter le cours du temps? L'existence, dans la région de l'Adour, de l'aïnesse des filles, sans équivalent dans aucun autre droit européen, pose avec netteté le problème des origines : ni la géographie, ni l'histoire, ni l'économie ne séparent le Béarn du Comminges dont les coutumes sont bien différentes; leur opposition ne peut tenir qu'au peuplement préromain : les Cantabres ou les Basques dominaient les vallées de l'Ouest; ils n'étaient, semble-t-il, ni Ibères, ni Ligures, mais sans doute autochtones. Strabon qui les connaissait rapporte que chez eux «ce sont les filles qui héritent de leurs parents». D'autre part, les recherches hématologiques récentes ont établi une curieuse corrélation entre l'institution de l'aïnesse absolue et la prédominance du groupe sanguin 0 sans agglutinogène<sup>40</sup>.

Il paraît, d'autre part, établi que l'absence de tout retrait lignager en Languedoc et en Provence est liée à la romanisation de l'ancienne *Provincia* qui l'opposait aux *tres Galliae* conquises par César. On peut enfin remarquer que la géographie coutumière, comme la géographie linguistique, est particulièrement confuse là où le peuplement a été le plus mêlé, dans les pays de l'Est, comme dans l'ancienne Novempopulanie.

Jamais pourtant une influence n'est certaine. En Normandie, par exemple, si l'égalité des enfants peut être d'origine scandinave, il semble bien que les compagnons de Rollon abandonnèrent très vite leurs usages. Peut-être ont-ils subsisté obscurément dans les pratiques familiales des hautes classes (leur conception du mariage «à l'essai» notamment) tandis que les populations rurales restaient fidèles à des traditions plus anciennes.

On a pu souvent opposer une mentalité aristocratique, inspirée par la fierté du lignage et du sang, et une mentalité paysanne, toute imprégnée de conceptions communautaires et faisant prédominer le ménage sur le lignage : l'opposition du droit normand et du droit picard n'a sans doute pas d'autre origine. Encore ne peut-on omettre ni les vicissitudes politiques, ni les conditions économiques : l'aïnesse est nécessaire en Béarn où la terre est pauvre et la maison petite car tout partage est impossible. Les communautés villageoises conviennent aux pays de plaine; au contraire, la propriété individuelle est comme imposée dans le Midi par le relief tourmenté, coupé de crêtes et de vallons, et par la petitesse des champs.

Le fait coutumier garde, on le voit, son mystère. On ne peut dire ce qu'est la mémoire de la coutume, comment elle procède, où elle remonte; elle existe cependant, détermine les attitudes et les choix et, parfois, peut venir de fort loin : *Aeternitatis janua*.

40. J. Poumarède, *Géographie coutumière et mutations sociales : les successions dans le Sud-Ouest de la France au moyen âge*, 1972. M. Bordeaux, dans *Annales*, 1969, pp. 1275-1286.

BENOÎT BEAUCAGE

## LE RÔLE CONSTITUTIF DES *USANCES* ET DES *ESGARDS* DANS L'ORDRE DE SAINT-JEAN DE JÉRUSALEM

Dans un récent roman à juste titre déjà célèbre, le linguiste Umberto Eco nous rappelle l'existence et l'utilité pour les hommes du Moyen Âge de l'*ars memoriae*<sup>1</sup>. Il y a une quinzaine d'années, Frances A. Yates avait déjà traité, dans une savante étude, l'art de la mémoire, depuis l'Antiquité jusqu'à la fin de la Renaissance<sup>2</sup>. Plus près de nous, M.T. Clanchy décrit les rapports dialectiques entre la mémoire et les sources écrites dans le cadre des premiers siècles normands en Angleterre<sup>3</sup>. L'hypothèse que je poursuivrai est que manifestement, un peu partout en Occident, entre le XI<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, il s'est produit, à des degrés divers certes, une mutation profonde liée à la généralisation de l'écriture dans les administrations publiques, qui a conduit à rationaliser et à systématiser l'usage de la mémoire. Car ne nous leurrions pas, même à l'intérieur de certaines grandes communautés ecclésiastiques, telles celle des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, le recours à l'écrit revêt à l'origine un caractère plutôt exceptionnel. Ce qui est habituel, c'est le recours aux témoignages des anciens, qui ensemble sont les dépositaires de la mémoire collective de l'Ordre. L'administration du temporel réclame certes chartes et registres, mais pour cela on engage des spécialistes, hommes de lois, procureurs ou notaires. Pour ce qui est du reste, on se fie aux diverses instances de l'Ordre (chapitres généraux ou prioraux) et à la connaissance bien imparfaite qu'on a de leurs décisions.

Dans la France du Moyen Âge coexistent au moins deux types de droit. On qualifie traditionnellement le premier de droit écrit et le second de droit

1. Umberto Eco, *le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1982, 511 pp.

2. F.A. Yates, *l'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, 434 pp.

3. M.T. Clanchy, *From Memory to Written Records. England 1066-1307*, Londres, E. Arnold, 1979, 330 pp.

coutumier<sup>4</sup>. Ce clivage m'apparaît trompeur car il laisse entendre que seul le premier a besoin du support de l'écriture. Quant au second, il reposerait dans la mémoire des hommes d'où on le sortirait périodiquement pour des besoins ponctuels. En réalité, et cela depuis fort longtemps, les hommes de droit coutumier ont cessé de faire une confiance absolue à leur mémoire et ils ont mis par écrit l'essentiel des faits de droit qui rendaient, selon eux, la vie en société possible. Nous nous trouvons donc, en fait, en présence de deux «droits écrits» dont l'un découle pour l'essentiel de principes juridiques élaborés à l'époque de Justinien<sup>5</sup>, tandis que l'autre, que l'on devrait plutôt appeler droit «induit» est toujours en voie d'élaboration et repose sur des concensus juridiques de longue durée<sup>6</sup>.

Ce passage d'un type de droit à l'autre ne s'est pas effectué sans heurts, car il impliquait, dans l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, des intérêts par trop opposés entre la hiérarchie et les membres. Comme nous le verrons, le mouvement a d'abord été précédé d'une certaine quête du passé de l'Ordre, puis au XV<sup>e</sup> siècle, la hiérarchisation et le recours au droit écrit l'ont peu à peu emporté.

#### 1. LA QUÊTE DU PASSÉ : DE LA RÈGLE PRIMITIVE À L'HISTOIRE-FABLE

Lorsqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Pierre d'Aubusson, cardinal et maître des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, décide de faire colliger l'ensemble des coutumes de son Ordre, il ne fait pas figure de précurseur. Deux siècles plus tôt, un certain Guillaume de Saint-Stephano avait déjà été chargé de reconstituer de tels statuts, bien mis à mal par le rembarquement précipité de Terre-Sainte en 1291, opération dans laquelle bon nombre de documents originaux avaient été perdus<sup>7</sup>. Ce Guillaume de Saint-Stephano, frère de l'ordre résidant au prieuré de Lombardie, paraît avoir été un juriste expérimenté, bien à l'aise dans les dédales du droit romain et de la coutume. Il imprime aux statuts de l'Ordre une forme qui pour l'essentiel se maintient jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : désormais, les recueils comporteront une histoire fabuleuse des origines de l'Hôpital, les *usances et les esgars*, c'est-à-dire les décisions disciplinaires prises contre les membres coupables d'infractions<sup>8</sup>, les établissements ou ordonnances capitulaires et enfin, la règle. Avant Pierre d'Aubusson, l'ordre de classement était chronologique ce qui ne rendait certes pas la consultation facile. La principale innovation sera d'introduire un classement thématique<sup>9</sup>, à l'intérieur duquel l'ordre chronologique subsistera. Joseph Delaville Le Roulx a présenté au siècle dernier les *établissements* de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem comme comblant les lacunes de la règle

4. Voir la carte illustrant les pays de droit écrit et de droit coutumier, dans J.F. Lemarignier, *la France médiévale : institutions et société*, Paris 1970, 363, établie d'après E. Chénon, *Histoire générale du droit français*, Paris, 1926.

5. G. Ostrogorsky, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956, 105-107.

6. J.F. Lemarignier, *la France...*, 241-243; J. Ellul, *Histoire des institutions. De l'époque franque à la Révolution*, Paris, 1967, 127-128.

7. J. Delaville Le Roulx, «Les statuts de l'ordre de l'Hôpital de Saint-Jean-de-Jérusalem», *Bibliothèque de l'École des Chartes* 48(1887), 349.

8. *Ibid.*, 352.

9. *Ibid.*, 355.

primitive<sup>10</sup>. Il m'apparaît plutôt que règle et coutume n'ont pas été formulées dans le même but et les mêmes circonstances et ne correspondent par conséquent pas à une même réalité.

### *La règle primitive*<sup>11</sup>

Durant la maîtrise de Gérard, premier maître de l'Hôpital, les frères vivent d'abord sous la règle de saint Benoît, puis sous celle de saint Augustin, réputée mieux adaptée à la vie temporelle, et donc aux activités hospitalières<sup>12</sup>. La règle telle que nous la connaissons a été formulée sous le long magistère «fondateur» de Raymond du Puy (1120-1160), époque capitale durant laquelle la fonction militaire de l'Ordre, à l'exemple des Templiers, va l'emporter sur l'hospitalité et les soins aux malades. Les dix-neuf articles de la règle énoncent essentiellement quelques principes généraux, une plate-forme minimale dirait-on aujourd'hui, centrés autour des vœux de chasteté, de pauvreté et d'obéissance, des conditions visant à en assurer le respect (par exemple l'article 4 qui dit de ne pas voyager seul et de se garder des femmes), de quelques menaces de sanctions contre les débordements et enfin de certaines prescriptions religieuses ou proprement hospitalières. Rien dans tout cela ne prévoit l'organisation concrète d'un Ordre, les rapports de pouvoir qui doivent s'y établir, ou encore la codification des actes de la vie quotidienne.

### *Le nouveau contexte*

Dans les trois siècles qui suivent, l'Ordre de Saint-Jean connaît un développement considérable, de même que quelques crises de croissance qui vont l'amener peu à peu à se doter de règles de fonctionnement très élaborées. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, sous le magistère de Pierre d'Aubusson, l'Ordre possède un peu partout en Occident, du Portugal au Danemark et de l'Angleterre à la Sicile, plusieurs milliers de seigneuries ecclésiastiques : prieurés, commanderies et maisons membres. L'admission dans l'Ordre est un enjeu de luttes pour la petite noblesse besogneuse qui guette avec envie les nombreux postes administratifs ou de rentiers du sol qui sont continuellement à pourvoir. Les distances considérables entre la «capitale» Rhodes et les possessions continentales, posent aussi de nombreux problèmes de communications et d'efficacité du pouvoir. Comment enfin lutter avec succès contre l'esprit d'orgueil, de lucre et d'incontinence qui envahit l'Ordre de toutes parts en cette époque de déclin général de l'Église, elle-même aux prises avec ses problèmes de crédibilité interne, notamment par suite du Grand Schisme d'Occident, et externe, devant l'effervescence des Églises nationales. C'est dans ce contexte de bouleversement matériel et moral, que les Hospitaliers de Saint-Jean mettent en ordre leur mémoire collective et opèrent cette réflexion en profondeur sur leur évolution pluriséculaire.

10. *Ibid.*, 355.

11. Sur la règle, voir J. Delaville Le Roulx, *Cartulaire général des Hospitaliers*, I, Paris, 1894, art. 70, p. 62-68, qui donne un texte français de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et un texte latin de 1253. Cf. aussi J. Delaville Le Roulx, «Les statuts...», 343-345; J. Riley-Smith, *The Knights of Saint-John in Jerusalem and Cyprus*, 1967, 46-52; J. Delaville Le Roulx, *les Hospitaliers en Terre-Sainte et à Chypre*, 1904.

12. D. Le Blévac, «Aux origines des Hospitaliers de St-Jean de Jérusalem : Gérard dit «Tenque» et l'établissement de l'Ordre dans le Midi, *Annales du Midi* 89 (1977), 146.

### *L'histoire fable*

Dans un long discours sur leur passé, les Hospitaliers ne s'attachent pas à leurs origines réelles, bien humbles à la vérité, dans le cadre du premier *Xenodochium* amalfitain, qui existait à Jérusalem dès avant la première croisade. Conformément à la mode du temps, où tous se réclament de ces ancêtres hors du commun que sont les héros troyens, grecs ou celtes, les chevaliers de Saint-Jean s'inventent eux-aussi une ascendance fabuleuse. Déjà Guillaume de Saint-Stephano, premier compilateur des statuts de l'Ordre avait mis en doute ces *miracles*<sup>13</sup>. Sous le titre «Le fondement du saint hospital et de l'Ordre de la chevalerie des hospitaliers de saint Jehan Baptiste de Jérusalem», le compilateur du recueil des statuts de Pierre d'Aubusson en 1489 évoque en ces termes le glorieux patronage des frères Macchabées à l'origine de la fondation de l'Hôpital<sup>14</sup> :

Quant le très noble chevalier et champion de la congnoissance divine et victorieux tryumphateur Judas Machabeus ... fut retourné en Iherusalem, considerant qu'estoit chose sainte et devote prier pour les trespassez en la // bataille, ordonna et institua que es saintz lieux se fist priere continuelle pour ceulx qui estoient occis en bataille et que aux malades et impotens fut donné subvention. Soubs ceste institution, passé aulcun temps, très devot Jehan Hircanus, prophete et genereulx chevalier du peuple d'Israël, institua ung hospital qu'on appelloit Xenodoce, et du residu des deniers du tresor que avoit prins de la sepulture du roi David... (fol. 30r-v)

Après une brève évocation de la gloire supplémentaire apportée à l'hôpital par la passion du Christ (f. 30v-31r)<sup>15</sup>, l'auteur de l'histoire mythique rappelle la destruction de Jérusalem par Titus et Vespasien. Quant au premier millénaire de notre ère, entre la destruction de Jérusalem et la première croisade, il est tout simplement escamoté dans les termes suivants :

Après ces destructions, le temple de Salomon, restauré par les Machabees et ledict hospital fondé par Jehan Hircanus, ensemble les aultres saints lieux ont esté desolez, ruynez et destructz en maniere que la religieuse observance de chevalerie et hospitalité par aulcun tempz a esté intermise et laissez ... (fol. 31r)

L'histoire réelle rejoint enfin l'histoire mythique avec certains des prétextes à la première croisade : difficultés du pèlerinage à Jérusalem, hostilité des musulmans, insécurité générale des pèlerins chrétiens (f. 31r-v)<sup>16</sup>.

13. J. Delaville Le Roux, «Les statuts...», 352-353.

14. Une partie du texte des *Miracles* a été éditée au siècle dernier par M.A. Dubourg, *Histoire du grand-prieuré de Toulouse*, Toulouse, 1883 (repr. Marseille, 1978), p. v-viii.

15. «Certainement aucun ne doit doubter veu que nostre Sauveur Jesus Christ devant sa passion a // magnifié et glorifié plusieurs prochains lieux de Jherusalem par saintes œuvres que aussy par sa clemence a illuminé et decoré icelluy hospital de Jherusalem, lieu saint, refuge des pauvres et malades...»

16. «Les chretiens de tout le monde, tant d'Occident comme d'Orient et ailleurs en grant peril aloient en Jherusalem pour visiter le saint sepulchre et devotz lieux en laquelle cité les chretiens latins subjectz a l'Église romaine n'avoient aucun reffuge ni habitation, et pour ceste cause souffrent grandes enormités, perilz, dommages, necessités et pouvretés de vivre et subvention corporelle, // battuz, brecez (...) injuriez et mal traictez des infideles d'icelle sainte cité en maniere que plusieurs mourirent par les chemins et tuez comme bestes non sans vergougne de la foy chatholique car n'y avoit homme qui les consolast par la cruaulté et inhumanité des habitans...»

C'est dans ces circonstances pénibles que survient le bienheureux Gérard, qui construit un nouvel hôpital, mais dont toute l'action s'inscrit désormais dans une tradition plus que millénaire, remontant aux frères Macchabées.

## 2. LA COUTUME : LES USANCES ET LES ESGARDS

Le livre des établissements de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem est précédé de trois lettres qui l'expliquent et en justifient la confection. La première, en date du 10 octobre 1489, écrite en français, émane du maître Pierre d'Aubusson et des seize principaux dignitaires de l'Ordre, réunis en chapitre général, à Rhodes. Le maître de l'Hôpital explique d'abord la raison d'être d'un tel ensemble législatif :

La divine puissance et majesté a donné a sa raisonnable creature cougnoissance de bien et mal avec franche liberté, affin que entende ce que doibs suyvre et efficer ce que voudra par son franc arbitre suyvre, mais la volonté eischue a l'un et a l'autre est plus prompte au mal que au bien; pourtant non sans la providence divine, les saintes constitutions et loix ont esté faictes et promulguees qui proposent aux bons rememoration et aux mauvais dignes penes affin que les hommes ensuyvans le mal, a cause de la nature humaine, seront refrenez par les frains et bride de justice... (fol. 4r)

Bien sûr, rappelle Pierre d'Aubusson, ses prédécesseurs, avant lui avaient eux-aussi promulgués de tels statuts. Mais poursuit-il :

...iceulx établissements tant pour variété du temps comme encore pour la mutation des lieux et a cause de l'obscurité de l'ambiguëux parler ne monstrent pas clerement les substance et intelligence, mesmement que la plupart pour icelles raisons sont effacees de la coustume, occasion de differences pour la variété de la verité de la sentence... (fol. 4v)

Pour dépouiller les vieux documents de l'Hôpital, puisqu'à aucun moment il ne s'agit de créer un droit nouveau mais plutôt de mettre en ordre, de rénover, Pierre d'Aubusson a fait appel à un spécialiste, Guillaume Caoursin, docteur en loi et vice-chancelier de l'Ordre (f. 6r)<sup>17</sup>. La préoccupation majeure de l'opération apparaît essentiellement d'ordre pratique :

...en oultre [poursuit le maître], afin que lesditz établissements, ordonnez avec grande attention soient plus faciles a cognoistre, ce livre maintenant compillé est devisé en quatre parties : la premiere declare le commandement de nostre ordre; la seconde ordonne le gouvernement; la tierce contient les dignités; la quarte partie traicte des provisions. // Et après lesdictes parties en rubriques et les rubricques en chapitre sont devisees comme sera manifest a ung chacun qui regardera la table... (fol. 6r-v)

Et quelle table des matières! Quarante-sept feuillets d'une belle écriture où figurent quelque 403 articles qui constituent les diverses strates des établissements (f. 7r à 29v)<sup>18</sup>. Les plus anciens niveaux, ceux pour lesquels on

17. Guillaume Caoursin, «Primordium et origo sacri Zenodochii atque ordinis militie Sancti Johannis Baptistae Hospitaliorum Hierosolimitani», *Recueil des historiens des Croisades, Hist. occidentaux*, t. V, *ibid.*, «Le fondement de S. Hospital de l'ordre de la chevalerie de S. Jehan Baptiste de Jerusalem», *ibid.*, t. IV.

18. «Verum, quia variis vernaculis linguis commilitones nostri pro genialis soli more utuntur, nec latine familiares existunt, verum militie pro Christi nomine sancto exercitio intenti sunt, necessum fuit volumen // stabilimentorum lingua latina datum in vernaculis linguis...»

ne connaît que peu de choses, sont concédés à *l'usage*. Quant aux autres, ils sont classés chronologiquement, selon les magistères de l'Hôpital auxquels ils sont attribués.

La seconde lettre de l'*exordium* du livre des établissements émane du pape Innocent VIII, de joyeuse mémoire, et elle est datée de juillet 1492 (f. 1v à 3v)<sup>19</sup>. Le pape y rappelle les principaux motifs évoqués par le chapitre général de Rhodes, les confirme globalement et donne son approbation aux statuts ainsi refondus.

La troisième lettre présente plus d'intérêt pour nous. Elle a été écrite en latin par Pierre d'Aubusson le 5 août 1493 (f. 1r-v) et elle témoigne de certaines difficultés de communications à l'intérieur de cet Ordre militaire international qu'est l'Hôpital de Saint-Jean-de Jérusalem. En effet, quatre ans après la promulgation des établissements, Pierre d'Aubusson doit constater qu'

... à la vérité, parce que nos compagnons d'armes, soit par leur naissance, soit par la seule habitude, utilisent plusieurs langues vernaculaires et qu'ils ne sont pas familiers avec la langue latine et parce qu'ils sont plutôt tournés vers le service militaire pour le nom du Christ et vers la sainte milice, il a été nécessaire de traduire ce volume//d'établissements de la langue latine en langue vernaculaires... (fol. 1r-v)<sup>18</sup>

L'historien Delaville Le Roulx avait, au siècle dernier, repéré plusieurs versions, tant manuscrites qu'imprimées en diverses langues nationales, du recueil des établissements de Pierre d'Aubusson<sup>19</sup>.

À partir de cette rénovation des préceptes régissant l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, les diverses sources constitutives de ce droit perdent l'autonomie qu'elles avaient eue jusqu'alors, à l'exception de la règle primitive, qui demeure à part et inchangée. Pour ce qui est du reste, c'est-à-dire les *établissements* (ces promulgations réglementaires des chapitres généraux), les *décisions de l'esgard* (cette sorte de tribunal interne à l'Ordre qui juge et punit les contrevenants et dont les sentences font jurisprudence), de même que les *usances* (ces traditions plus ou moins formelles qui constituent le modèle à suivre), le contenu de ces diverses sources est intégré par thème au nouveau recueil des *établissements*.

Mais encore faut-il s'assurer que les frères hospitaliers ont une certaine connaissance du cadre législatif de plus en plus lourd qui régit leur vie quotidienne. Aussi, des mesures sont-elles prises pour que ces hommes frustes, qui ne sont pour la plupart que peu familiers avec la lecture et l'écriture voient leur mémoire ravivée périodiquement. Sous le magistère d'Antoine Fluvian (1421-1437), obligation est faite que la règle soit lue aux assemblées tenues à l'occasion des Quatre-Temps car dit l'*établissement* :

Il n'est point choze conveniente aux freres de nostre religion ignorer la reigle mais icelle comme choze substantiale de religion doibvent avoir en leur memoire, pourtant nous commandons que es assembles que se celebreront, chascun an, es jeusnes dis Quatre Tempz soit leue la reigle devote(me)ment affin que nos freres par le regard de leur penser doivent veoir les veux substantiaux que sont tenuz garder... (fol. 35v)

19. J. Delaville Le Roulx, «Les statuts...», p. 345, en donne la liste et lieu de conservation.

Le maître Pierre d'Aubusson (1476-1503) ajoute pour sa part à la lecture obligatoire, faite quatre fois l'an, un certain nombre d'établissements choisis dans chacune des quatre parties constitutives de son recueil, mais dont l'ensemble brosse un tableau précis des principaux devoirs de chacun (f. 36r-37r) :

A) *De la première partie :*

1. La règle
2. L'exercice de la chevalerie pour Jésus Christ
3. Les peines qu'encourent les transgresseurs de la règle ou des établissements.
4. L'habit des frères de l'Ordre.

B) *De la seconde partie :*

5. Les offices religieux obligatoires et les reliques à honorer
6. La prière quotidienne (150 patenôtres)
7. La présence à la grand-messe
8. La confession obligatoire aux frères chapelains
9. L'obligation d'hospitalité et d'aumônes
10. L'interdiction à quiconque de s'emparer des dépouilles des frères décédés (...)

C) *De la troisième partie :*

11. L'obéissance au maître
12. Des forfaits conduisant à la privation de l'habit (...)
13. La punition imposée aux concubinaires publics
14. L'interdiction de l'usure
15. Comment traiter les désobéissants
16. L'interdiction aux frères de faire du commerce (...)
17. L'interdiction de quitter le couvent sans permission
18. L'honnête vêtement des frères.
19. Le service à Rhodes.

D) *De la quatrième partie :*

20. L'interdiction du trafic d'influence.
21. L'interdiction d'aliéner les biens de l'Ordre (...)
22. L'interdiction de mettre en gage les biens de l'Ordre.

Ainsi l'essentiel de ce qui était attendu de chacun était-il rappelé périodiquement à tous. Dans quelle mesure y avait-il transgression des interdits, cela constitue bien sûr une toute autre histoire, mais désormais, nul ne pouvait plus invoquer à sa défense une ignorance par trop grossière.

Dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, il y a affrontement entre le droit nouveau des *établissements* (qui ne sont en fait que des *coutumes* ou des *esgards* officialisés par le maître et le conseil) et tout ce qui subsiste des anciens *usaiges* ou *usances* de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem. La haute hiérarchie de l'Or-

dre va désormais s'appliquer à résoudre la contradiction en sa faveur. Sous le magistère de Raymond Bérenger (1365-1374) il est établi que :

Desirans obvier aux cautelles de plusieurs qui s'efforcent introduire coustumes de nulle valeur, [nous] établissons que usaige et coustume ne vault contre establissement escript (fol. 104v)

Quelques années plus tard, sous Juan Fernandez de Hérédia (1376-1396), on établit la prépondérance de ce que décide le maître et son conseil sur le tribunal de l'*esgard* et l'on interdit à ce dernier d'évoquer les décisions magistrales (f. 105v). Au siècle suivant, sous Pierre Raymond Zacosta (1461-1467), on oblige à écrire systématiquement les sentences du tribunal de l'*esgard*.

Pource que, par la malice des playdoyeus, aucunes foys, les sentences donnees par parolles (sont) rompues... (que)... lesdictes sentences entre les freres des esgards soient escriptes par le vice chancelier qui les doivent profferir, present l'esgard, devant les parties ... (fol. 105v)

Désormais, la balance a définitivement penché en faveur de la hiérarchie, de la centralisation et du droit «déduit». Ce n'est certes pas un hasard si des quelque quatre cents *établissements*, plus de 60% sont attribués nommément aux sept maîtres qui ont présidé aux destinées de l'Ordre durant le XV<sup>e</sup> siècle. L'ère de l'écrit commence et dès le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, les statuts de Pierre d'Aubusson sont imprimés et diffusés. L'*ars memorie*, comme l'a montré Frances Yates va certes désormais «prendre des proportions impressionnantes dans la tradition hermétique»<sup>20</sup>. Mais le monde concret des rapport sociaux et des États en construction va peu à peu lui échapper.

20. F. Yates, *l'Art de la mémoire*, p. 295.

V

TRADITIONS SCOLAIRES  
ET DIDACTIQUES



PIERRE RICÉ

## LE RÔLE DE LA MÉMOIRE DANS L'ENSEIGNEMENT MÉDIÉVAL

L'un des grands reproches que les humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle faisaient à l'enseignement médiéval est d'avoir exagéré l'importance de la mémoire. Érasme, Rabelais, Montaigne et d'autres critiquaient «ces monstrueux professeurs de mémoire» qui travaillaient à remplir les esprits et laissaient la conscience vide. «Savoir par cœur n'est pas savoir, c'est tenir ce que l'on a donné en garde à sa mémoire». Malgré ce verdict sévère, la mémoire continue, après le XVI<sup>e</sup> siècle, à jouer un grand rôle dans l'enseignement. Dans les classes de grammaire et de rhétorique du XIX<sup>e</sup> siècle, les élèves apprennent par cœur les plus belles pages des «classiques» de l'Antiquité et du XVII<sup>e</sup> siècle. Marguerite Yourcenar nous dit dans «Archives du Nord» que son grand-père Michel Charles sait peu de grec, mais «récite d'impressionnants fragments d'Homère dont il a à peu près oublié le sens». Sans remonter jusqu'à cette lointaine époque, nos lycées des années 30 prévoyaient dans leurs programmes des «récitations» et donnaient une grande place à la chronologie en histoire et à la nomenclature en géographie et en science. C'est contre ces techniques d'enseignement que certains ont réagi en 1968 en traitant ces façons de mémoriser de «méthodes médiévales». Encore faut-il savoir comment le Moyen Âge a utilisé l'instrument de la mémoire.

Le Moyen Âge s'étend sur un millénaire. Dans le cadre forcément réduit de cet exposé, nous prendrons quelques exemples empruntés à chacune des quatre périodes de l'histoire de l'enseignement médiéval. Celle qui vit l'apparition d'une nouvelle culture chrétienne (VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles), l'âge des écoles carolingiennes qui se poursuit jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle, l'époque des écoles urbaines des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et enfin celle des universités. Contrairement à ce que l'on dit bien souvent, l'école antique n'est pas morte au moment des Invasions barbares. Elle a survécu ici et là jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle, et même si elle a disparu, son programme a pu se maintenir dans les familles aristocratiques. C'est contre cette école, contre la vanité, voire la nocivité de son enseignement, contre l'emmagasinement dans le cerveau de listes de mots, d'exemples, d'anecdotes, c'est contre tout cela que les maîtres chrétiens ont réagi.

S'ils organisent un enseignement ce n'est pas tant pour remplacer une école antique défailante que pour la concurrencer, pour présenter un nouveau programme dont l'enseignement était l'étude du texte sacré. Véritable «révolution culturelle» qui est à l'origine de l'école médiévale<sup>1</sup>. Remarquons tout d'abord que l'école monastique qui est la première école chrétienne suivit l'exemple de l'école rabbinique dont les méthodes et le programme étaient totalement étrangers à l'école antique<sup>2</sup>. Le premier devoir d'un juif est d'enseigner à son fils la *Tora* dès qu'il a six ou sept ans. Très tôt l'enfant juif doit inscrire dans son cœur les prescriptions de la Loi car comme dit un texte talmudique «si quelqu'un apprend la *Tora* dans sa jeunesse, les paroles de la *Tora* passent dans son sang et sortent naturellement de ses lèvres. C'est tout le contraire s'il l'apprend dans sa vieillesse»<sup>3</sup>. Le jeune juif commence par les premiers livres du Pentateuque et le Lévitique qui contiennent toutes les prescriptions qu'il doit connaître très tôt. Le jour, le maître enseigne quelques versets que l'enfant répète à voix haute jusqu'à ce qu'ils soient gravés dans sa mémoire. Il les répète en se balançant usant d'une méthode que l'on retrouve dans toutes les écoles rabbiniques ou musulmanes et que le Père Jousse a expliquée dans ses travaux sur la rythmo-pédagogie<sup>4</sup>. Par la parole et par le geste, le verset s'inscrit profondément. L'enfant ne comprend pas tout, peu importe comme dit le Talmud : «l'homme doit toujours étudier même s'il ne comprend pas tout. Qu'il apprenne d'abord, il comprendra ensuite». Ce même Talmud compare la mémoire à une éponge, à un entonnoir, un filtre ou un tamis : l'éponge absorbe tout, la bonne mémoire conserve les images, celui qui a une mémoire plus faible est comparé à l'entonnoir qui absorbe peu à peu, le filtre ne retient que ce qui est utile et le tamis laisse passer la poussière et garde la bonne farine<sup>5</sup>. Connaissant le Pentateuque, l'enfant juif est introduit, vers dix ans, dans la classe de la *Michna* qui représente les études relatives à la loi orale. Ici les méthodes de mémorisation sont les mêmes : «Ouvre la bouche et étudie les Écritures, ouvre la bouche et étudie la *Michna* pour qu'elle existe avec toi». Traditionnellement, la *Michna* est l'explication orale de la Loi par voie de répétition. Le maître transmet les interprétations qu'il a reçues lui-même de ses maîtres, ce qui évite les déformations. Même quand le Talmud, c'est-à-dire la *Michna* et son commentaire la *Gemara* ont été rédigées, l'enseignement garde ce caractère oral et le gardera jusqu'à nos jours. André Chouraqui écrit : «Il suffit de pénétrer dans une école talmudique telle qu'on en trouve encore à Jérusalem pour avoir une idée assez colorée de ce que peut être la pensée talmudique. Dans la vaste salle de la Yechiva, les étudiants sont penchés sur le texte de la Bible qu'ils analysent ensemble à haute voix. Le maître n'est là que pour diriger, soutenir l'enseignement oral qu'il a lui-même reçu de ses professeurs»<sup>6</sup>.

Si j'ai fait ce détour par les écoles rabbiniques, c'est que les premières écoles chrétiennes se sont organisées dans le même but : former un homme à

1. P. Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare*, Paris, 1972<sup>3</sup>, p. 126 s.

2. T. Perlow, *l'Éducation et l'enseignement chez les Juifs à l'époque talmudique*, Paris, 1931.

3. A. Cohen, *le Talmud*, Paris, 1977, p. 226 s.

4. Marcel Jousse, *l'Anthropologie du geste*, Paris, 1969.

5. A. Cohen, *le Talmud*, p. 252.

6. A. Chouraqui, *la Pensée juive*, Paris, 1965, p. 35.

partir d'un livre, lui donner les moyens de vivre toute sa vie de l'enseignement de ce livre que Dieu a donné aux hommes, ce livre qui renferme toutes les sciences et toutes les disciplines. Le moine doit méditer jour et nuit la parole de Dieu, il doit apprendre à lire non pas dans le Lévitique comme le petit juif, mais dans le psautier dont la connaissance est indispensable puisque une grande partie de l'office monastique consiste dans la récitation des psaumes. Les règles orientales, celles de Pacôme et de Basile précisent que le futur moine doit apprendre par cœur les psaumes. Jérôme dans son programme pédagogique ne parle pas autrement. Si le moine est un enfant, il s'imprègne dès ses premières années des paroles sacrées, s'il est un adulte, il oublie sa première culture et comme le dit Cassien, il substitue au souvenir des études profanes, la méditation de la Bible<sup>7</sup>. Les législateurs du monachisme occidental exigent eux aussi la connaissance du psautier : «que celui qui veut revendiquer le nom de moine ne puisse ignorer ses lettres, qu'il retienne par cœur tous les psaumes»<sup>8</sup>. Comme les maîtres de l'école rabbinique, on estime que les enfants doivent commencer cette étude vers sept ans. Toutes les règles prévoient des moments d'étude et des maîtres ou répétiteurs. Dans la règle de Paul ou d'Étienne, les jeunes moines sont confiés à un ancien et à chaque repas, ils doivent témoigner de leurs progrès. La Règle du Maître donne des renseignements très précis sur l'enseignement des psaumes. En hiver, de prime à tierce, «un des dix, dans chaque local fera la lecture et les autres de son groupe écouteront. Pendant trois heures, les enfants de leur dizaine apprendront les lettres sur leurs tablettes sous la conduite d'un lettré, quant aux adultes analphabètes jusqu'à cinquante ans, nous les engageons à apprendre aussi les lettres. Pendant trois heures, on s'écouterait mutuellement et l'on enseignerait les lettres et les psaumes aux ignorants à tour de rôle. On poserait alors tablettes et livres et on se lèverait pour tierce rendre grâces pour ces trois heures occupées à un travail spirituel»<sup>9</sup>. L'été, de sexte à none, même travail : «les uns lisent, les autres écoutent, d'autres apprennent et enseignent les lettres, d'autres répètent les psaumes». De temps en temps, on emmène les jeunes moines devant l'abbé et «ils lui réciteront de mémoire les psaumes, les cantiques ou un texte quelconque». Cette même règle prévoit que ceux qui ne sont pas encore *psalterati* c'est-à-dire qui ne savent pas encore lire, doivent voyager en emportant avec eux des tablettes et étudier avec un frère plus âgé<sup>10</sup>.

Le petit moine apprend les psaumes en les répétant à voix haute, ce qui n'est pas sans poser de problèmes pour le respect du silence. D'où la nécessité d'isoler les enfants et de prévoir des heures d'études. Dans un passage de la Vie de saint Magloire, abbé d'un monastère breton, des *parvuli* demandent à Magloire d'aller sur le bord de la mer pour apprendre à voix haute et ne pas déranger les moines se reposant<sup>11</sup>. Les Vies des saints sont remplies d'anecdotes consacrées aux premières études et à la mémoire. Dans la Vie de sainte

7. P. Riché, *Education...*, p. 156 et 516.

8. Règle de s. Ferréol, 11, 1-2. Cf. V. Desprez, *Règles monastiques d'Occident IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles*, Abbaye de Bellefontaine, 1980.

9. *Règle du Maître*, éd. A. de Vogüé, Paris, Cerf («Sources chrétiennes», 105), p. 250, ch. 50.

10. *Règle du Maître*, ch. 44.

11. *Vita Maglorii*, ch. 24, *Acta Sanctorum*, Octob., X, p. 782.

Rusticule, on nous présente la petite fille sur les genoux de la maîtresse qui lui apprend des psaumes. Rusticule s'endort sans que la moniale s'en aperçoive et lorsqu'elle se réveille elle peut réciter les psaumes. Ainsi s'appliquent les mots du Cantique : *ego somnio et cor meum vigilat*<sup>12</sup>. Les hagiographes prouvent la qualité de leurs héros en rappelant qu'ils ont appris très rapidement les psaumes. Si l'esclave Brachio, dont nous parle Grégoire de Tours, a mis deux ou trois ans à le faire, Trudo réussit en un an à chanter le psautier dans l'ordre<sup>13</sup>. Il est certain que bien des moines du Moyen Âge, même peu lettrés, sont arrivés à connaître leur psautier, ne serait-ce qu'en l'entendant tous les jours à l'office.

Connaissant son psautier, le moine le médite continuellement et le «rumine» pendant toutes ses activités : «pendant le travail manuel de toute la journée on ne cessera pas de réciter les textes sacrés qu'on sait par cœur. Comme dit l'Apôtre «chantez et psalmodiez à Dieu dans vos cœurs par des psaumes, des hymnes et des cantiques»<sup>14</sup>. Même les moines que l'on envoie garder les troupeaux, dit la règle de saint Ferréol, devront avoir à cœur d'étudier comme les autres<sup>15</sup>. À table s'il n'y a pas de lecture prévue «que la récitation des Saintes Écritures entretienne la rumination comme une nourriture»<sup>16</sup>. Les psaumes sont comparés à une cuirasse qui protège contre les forces du mal : «Si nous avons recours à nos psaumes nous fermons l'accès aux pensées du monde, les psaumes sont les armes du serviteur de Dieu»<sup>17</sup>.

Les méthodes d'enseignement de l'école monastique sont reprises dans les autres écoles chrétiennes qui se développent aux VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles. Césaire d'Arles, ancien moine, souhaite que les prêtres forment leurs successeurs en leur apprenant les psaumes et autres textes. En Espagne, Valère de Bierzo enseigne les psaumes dans son ermitage, sous sa direction quelques enfants arrivent en six mois à les connaître par cœur<sup>18</sup>. Dans l'école épiscopale, les clercs doivent également apprendre le psautier. Le jeune Géry, futur évêque de Cambrai est invité à apprendre tout le psautier pour devenir diacre, et le concile de Tolède de 653 exige que pour être prêtre on puisse savoir tout le psautier, cantiques et les hymnes<sup>19</sup>. Les laïcs eux-mêmes sont invités à apprendre les psaumes par cœur. Césaire d'Arles qui fit beaucoup pour l'enseignement religieux des laïcs, se désole de voir que les paysans et les paysannes ne peuvent apprendre ces prières : «Combien de paysans et de paysannes entendent et retiennent par cœur de diaboliques et honteuses chansons d'amour et peuvent retenir par cœur ce que le diable enseigne, sans pouvoir retenir ce que le Christ leur montre! Comment cela ne serait-il pas plus profitable qu'un paysan et qu'une paysanne apprennent le *Credo* et le *Pater*, quelques antiennes et les psaumes cinquante et quatre-vingt-dix et les lisent fréquemment pour qu'ainsi leur âme soit livrée à Dieu et libérée du

12. *Vita Rusticulae*, MGH, *Script. rer. Merov.* IV, p. 342.

13. P. Riché, *Éducation...*, p. 516.

14. Règle d'Aurélien pour les moines, 24, 1. Cf. V. Desprez, *Règles...*, p. 235.

15. Règle de s. Ferréol, 11 (trad. V. Despres, *Règles...*, p. 305).

16. Règle de Tarnant, 8 (Desprez, *Règles...*, p. 270).

17. Césaire d'Arles, *Sermo ad monachos*, éd. G. Morin, I, p. 904.

18. P. Riché, *Éducation...*, p. 166 et 327.

19. *Ibid.*, p. 328 s.

diable<sup>20</sup>? Nous savons que, pendant tout le Moyen Âge, le psautier reste le livre de base de l'enseignement du laïc. «Apprendre le psautier» signifie apprendre à lire. Et ils peuvent garder longtemps en mémoire ce qu'ils ont appris tout jeunes surtout lorsque par la suite ils ont suivi les offices religieux. Ainsi Waltheof, comte de Northampton, fait prisonnier par Guillaume le Conquérant, «chante tous les jours les cent-cinquante psaumes qu'il avait appris dans son enfance»<sup>21</sup>. Il faudrait faire une étude particulière sur l'importance du psautier dans la mentalité médiévale, car les versets appris très tôt, répétés, «ruminés», n'ont pu que marquer profondément les esprits. Lorsque Dhuoda qui connaît le psautier par cœur, comme le prouvent ses nombreuses citations, recommande cette étude à son fils, elle sait qu'il trouvera dans ce petit livre le moyen de progresser et de parvenir à : «la moëlle de l'intelligence intérieure»<sup>22</sup>.

Avec Dhuoda, nous sommes arrivés à la deuxième période de l'histoire de l'école médiévale. Dans les écoles carolingiennes, héritières des premières écoles chrétiennes, la mémoire continue à jouer un grand rôle dans l'enseignement. Comme la langue latine est devenue langue savante très éloignée des langues vernaculaires, les maîtres doivent entraîner très tôt les enfants à la parler. Pour cela, ils utilisent non seulement le psautier, mais reprenant les méthodes de l'école antique, ils mettent entre les mains des élèves des petits textes scolaires, tels les *Distiques* de Caton, des Proverbes, des Fables, les *Dits des philosophes*, et leur demandent de les apprendre par cœur. On a attribué à Alcuin deux cent cinquante *Precepta vivendi per singulos versos quae monastica dicuntur*, qui s'inspirent des *Distiques* de Caton<sup>23</sup>. Donnons-en trois exemples :

Semper amicus amat, amor est pretiosior auro.  
Oderit incipiens sapientis verba magistri.  
Lex timor est domini cordis : hunc dilige semper.

Le maître propose des petites phrases tirées du trésor des fabulistes antiques, Avianus, Ésope, connu plus tard sous le nom d'*Isopet*<sup>24</sup>. Tous ces textes forment un ensemble et peuvent être regroupés. Après l'an Mille Egbert, écolâtre de Liège, entasse dans son livre *Fecunda ratis* c'est-à-dire le «vaisseau chargé» plus de deux cents dictons sous forme de proverbes distiques, tristiques. Dans sa préface, Egbert précise que «l'enfant qui est maintenu dans la crainte de la discipline doit lire et apprendre par cœur» ces textes. Dans la première partie, *la proue*, nous trouvons des fables : le loup et l'agneau, l'oison glouton, l'histoire du moine qui perd toutes ses affaires et ne garde que son pantalon, plaisanterie courante dans les écoles. Dans la deuxième partie, *la poupe*, on reproduit des poèmes religieux sur Jacob, Samson, les différentes

20. Césaire d'Arles, Sermon 6 : éd. M.J. Delage, Paris, Cerf 1971<sup>3</sup> («Sources chrétiennes», 175), p. 325.

21. Ordéric Vital, *Histoire ecclésiastique* IV, 14, Cf. P. Riché, *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen âge*, Paris, 1979, p. 297-8.

22. Dhuoda, *Manuel pour mon fils*, éd. P. Riché, Paris, Cerf, 1975 («Sources chrétiennes», 225), p. 369.

23. *Poet. Aevi Carolini*, I, 275. Cf. P. Riché, *Écoles...*, p. 228.

24. E.J. Engels, «Les noms de quelques manuels scolaires médiévaux», *Neophilologus* 54(1970), 105-111.

façons d'effacer les péchés, les cinq clés de la sagesse, etc.<sup>25</sup>. Egbert ne veut pas proposer à la mémoire de l'enfant que des sujets profanes. Nous sommes, en ce début du XI<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'on commence à s'inquiéter d'un certain néo-paganisme des programmes. Ainsi, Othlon de Saint-Emmèran qui enseigne dans une école bavaroise, veut remplacer les proverbes attribués à Sénèque par des proverbes utilisant l'Ancien et le Nouveau Testaments<sup>26</sup> :

Il paraîtra bien agréable à chacun de retenir dans son esprit et sa mémoire quelques mots en forme de brèves sentences qui lui permettent de se corriger. N'importe quel jeune écolier pourra être, s'il le désire, instruit de ces proverbes ici rassemblés. Ils se présentent en effet sous forme de sentences beaucoup plus brèves et faciles à comprendre que les fables d'Avianus, ils sont plus utiles que certains distiques de Caton.

Un autre moyen d'apprendre le latin en faisant appel à la mémoire est l'utilisation des dialogues entre maître et élèves ou entre élèves tels qu'on les rencontre dans les écoles insulaires. L'abbé anglo-saxon Aelfric qui enseignait au début du XI<sup>e</sup> siècle, avait traduit la grammaire de Priscien en anglo-saxon et écrit un important glossaire non pas alphabétique mais divisé en chapitres : Dieu et la création, le corps humain, le corps social, les métiers, le nom des animaux, des herbes, sorte de *Practical Words Book* que l'élève devait apprendre<sup>27</sup>. Mais il ne suffisait pas d'établir une liste de mots, il fallait entraîner les jeunes moines à les utiliser dans la conversation courante, d'où l'idée d'écrire un colloque que l'on a appelé *Livre des métiers*, car Aelfric imagine de faire tenir à chaque élève un rôle professionnel. Comme le *Colloque* d'Aelfric est bilingue, nous pouvons le considérer comme l'ancêtre de nos *Assimil*. L'enfant apprend par cœur ce dialogue et arrive ainsi à parler d'une façon courante le latin<sup>28</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Érasme ne procédera pas autrement en rédigeant ses *Colloquia familiaria* dont l'étude a été entreprise récemment<sup>29</sup>. Aelfric eut un disciple, Aelfric Bata qui poursuivit son œuvre et nous laisse un Colloque encore plus intéressant puisqu'il présente la vie quotidienne dans une école depuis le lever jusqu'au coucher à la façon des colloques que le grammairien latin, le pseudo-Dosithée en avait écrits pour enseigner le grec aux jeunes Romains. Nous assistons ainsi au réveil des enfants à leur toilette, à la classe, aux récréations, même à une curieuse scène de beuverie qui permet à l'élève d'apprendre les verbes latins, comme on le voit dans ces quelques lignes<sup>30</sup> :

*Cornu bibere volo, cornu habere debeo, cornu tenere, cornu vocor, cornu est nomen meum, cum cornu vivere cornu quoque jacere volo et dormire et navigare, equitare, ambulare et laborare atque ludere. Omnes propinqui mei et amici cornu habuerunt et ebiberunt, mori volo cum cornu, etc.*

25. Ed. Voigt, Halle, 1889. Cf. W. Maas, art. «Egbert von Lutich», dans *Encyklopädie des Märchens*, III 4/5, col. 1010-1019.
26. *PL* 146, 299. Cf. P. Riché, *Écoles...*, p. 368.
27. P. Riché, «L'étude du vocabulaire latin dans les écoles anglo-saxonnes au début du X<sup>e</sup> siècle», dans *la Lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen âge*, Paris, CNRS, 1981, p. 115-124.
28. Ed. G.W. Garmonsway, Londres, 1939 (2<sup>e</sup> éd., 1947).
29. F. Bierlaire, *les Colloques d'Érasme : réforme des études, réforme des mœurs et réforme de l'Église au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1978.
30. Ed. W.H. Stevenson, «Early Scholastic Colloquies», dans *Medieval and Modern Studies*, XV, Oxford, 1929, p. 33.

Mais de plus dans ce Colloque, Aelfric Bata nous fait pénétrer dans l'école anglo-saxonne et nous permet d'étudier les techniques d'enseignement et le rôle de la mémoire<sup>31</sup> :

Je vous demande que vous me disiez ce que vous avez appris hier de vos maîtres et que vous le reteniez bien, pour que demain vous puissiez le restituer et le conserver dans vos cœurs. O frère, donne-moi mon livre, assieds-toi sur mon tabouret, lis-moi ta leçon pour que tu puisses la restituer. (...) Mes enfants, prenez vos livres, lisez et apprenez pour que demain vous puissiez réciter, et quand vous serez vieux, vous pourrez alors retenir par cœur tous les livres latins et les comprendre pour pouvoir enseigner aux autres, car lire les livres sans les comprendre est inutile, comme le dit Donat.

Le maître revient à plusieurs reprises sur l'importance de la mémoire. Lorsqu'il interroge l'élève sur le comput, le dialogue s'engage ainsi :

Jeune homme, quel jour est-on aujourd'hui? — Je pense que c'est dimanche.

Combien de jours dans la semaine? — Je ne sais.

Quelle est la lune aujourd'hui? — Je ne sais, je ne l'ai jamais apprise.

Combien de jours lunaires dans le mois? — Tantôt vingt-neuf, tantôt trente.

Sais-tu les compter? — Non.

Eh bien, apprends-les par cœur.

Peu à peu l'enfant apprend à parler latin, mais il lui faut également connaître le mécanisme de la langue qu'il parle, les déclinaisons, les conjugaisons; il décline en chantonnant, comme dans cet exemple donné par Sédulius<sup>32</sup> :

*Bonus vir est Robertus,  
Laudes gliscunt Roberti,  
Christe fave Roberto,  
Longaevum fac Robertum.*

Il aborde la grammaire de Donat, qui se présente quelquefois sous forme versifiée. Dans son *Manuel*, Dhuoda se souvient du «poète Donat» qu'elle a appris autrefois, et à l'occasion d'un passage sur l'amour que son fils doit avoir pour tous, elle lui dit<sup>33</sup> :

*Scriptum est in arte Donati poetae : amo te et amor a te, osculo te et osculor a te, diligo te et diligo a te, agnosco te et agnoscor a te et iterum ego mei vel mis, mihi vel a me et o a me, et pluraliter illos illorum et illis, o, ab illis.*

Ce que Dhuoda a appris dans son enfance lui revient tout naturellement. Enfin, pour s'exercer au maniement de la langue latine, les enfants peuvent apprendre des poèmes classiques en les chantant, comme en témoignent quelques manuscrits qui nous ont laissé des extraits d'Horace et de Virgile et qui portent une notation neumatique<sup>34</sup>. Cette allusion me conduit à parler du rôle de la mémoire dans un autre domaine de l'enseignement des petites écoles, celui de la musique et du chant. Lorsque Pépin, puis Charlemagne ont introduit le chant romain en Gaule, ils ont invité des chanteurs à venir apprendre à des maîtres de Metz, de Rouen et d'ailleurs ce qu'ils avaient reçu<sup>35</sup>.

31. *Ibid.*, p. 45.

32. *Poet. Aevi Carolini*, III, p. 215.

33. Dhuoda, *Manuel pour mon fils*, éd. P. Riché, p. 176.

34. Voir par exemple les manuscrits Paris, B.N.lat. 3088 et Montpellier, Fac. de médecine 425.

35. P. Riché, *Écoles...*, p. 238-239.

L'enseignement ne se fait pas par l'intermédiaire de livres, mais de bouche à oreille. Dans les *scholae cantorum* qui s'organisent, le *cantor* groupe les jeunes enfants pour leur apprendre la mélodie des chants de la messe et de l'office. On a calculé que pour la messe, ils devaient retenir plus de six cents pièces et pour l'office deux mille cinq cents, d'où un travail considérable qui demandait plusieurs années pour être achevé. On comprend dans ces conditions qu'on ait cherché des moyens pour aider la mémoire. Faut-il rappeler l'anecdote contée par le moine Notker de Saint-Gall? Il se désolait de ne pouvoir retenir les longues mélodies du chant grégorien. Or, un moine de Jumièges, fuyant les invasions normandes arriva à Saint-Gall avec un antiphonaire dans lequel il mit des paroles sur les vocalises de l'*Alleluia* et du graduel. Notker l'imita et présenta à son maître ces exercices<sup>36</sup>. Les tropes étaient nés, petits poèmes qui suivaient la vocalise de l'*a* de l'*Alleluia* et de l'*e* du *Kyrie*. L'invention des neumes apparaît comme un autre moyen mnémotechnique. Jusqu'alors depuis l'oubli de la notation antique «les sons périssaient puisqu'on ne pouvait les écrire», comme le déplorait Isidore de Séville. Une chantrerie oubliait la mélodie d'une pièce, il devait avoir recours au chantrier d'une église voisine en l'absence de moyens graphiques. Il fallait donc trouver une méthode pour indiquer la hauteur des sons. On commença par écrire des lettres telles celles que l'on a trouvées sur les murs d'une tribune de Saint-Michel de Corvey, puis pour aider le chanteur on ajouta des «lettres significatives» (*c* = *celeriter*; *t* = *tarde*) dont Notker de Saint-Gall expose l'usage au maître Lambert. Enfin, les neumes apparurent dans la deuxième moitié du IX<sup>e</sup> siècle sans qu'on en connaisse l'origine exacte<sup>37</sup>. Les moines qui connaissaient déjà la musique avaient ainsi un aide-mémoire pour pouvoir retrouver les nuances du rythme. Le X<sup>e</sup> siècle poursuivit les efforts du siècle précédent. Des chantres cherchèrent un moyen de travailler rapidement. Le pseudo-Odon qui écrit en Italie du Nord présente le monocorde comme l'instrument qui peut remplacer le maître. Il cherche des notations assez simples pour que l'élève «puisse, au bout de quelques mois d'exercice, déchiffrer à vue sans hésitation une pièce non apprise par cœur»<sup>38</sup>. En Italie, Guy d'Arezzo va plus loin. S'étant rendu compte que les élèves ne pouvaient jamais apprendre sans maître même, dit-il, «s'ils s'entraînent tous les jours pendant cent ans», il adopte une nouvelle notation musicale en utilisant des syllabes empruntées à l'hymne de saint-Jean-Baptiste : ut, ré, mi, fa, sol, la. De plus, il perfectionne la portée en utilisant des lignes de couleur et enfin généralise ce qu'on a appelé la «main harmonique», cette main mnémotechnique qui restera en usage jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>. Remarquons que l'utilisation de la main comme secours de la mémoire était déjà ancienne. Les computistes avaient inventé, dès l'antiquité, une façon de calculer jusqu'à un million grâce aux positions des doigts et des phalanges, et le Moyen Âge avait repris cette technique<sup>40</sup>. De même, la main

36. PL 131, 1003. Cf. P. Riché, *Écoles...*, p. 370-371.

37. *Ibid.*, p. 240.

38. M. Huglo, «L'auteur du *Dialogue sur la musique* attribué à Odon», *Revue de musicologie* 55(1969), p. 143.

39. J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung : Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, 1969.

40. P. Riché, *Écoles...*, p. 227.

pouvait aider celui qui voulait se représenter les cercles entre lesquels se partageait le globe terrestre. Isidore de Séville demandait à l'élève de se les figurer à la manière de la main droite. Le pouce étant le cercle arctique, le second doigt le cercle estival, le medius le cercle équinoxial, le quatrième doigt le cercle hivernal et le petit doigt le cercle antarctique<sup>41</sup>.

Les innovations pédagogiques propres à soulager la mémoire des élèves sont à mettre à l'actif du renouveau des écoles aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. Dans ce que l'on peut appeler la «renaissance du X<sup>e</sup> siècle», il faut faire une place à part à Gerbert de Reims qui, par sa méthode, passait pour être un maître assez révolutionnaire, surtout dans le domaine du *quadrivium*. Plutôt que de surcharger l'esprit de ses élèves de listes de mots et de formules, il invente des instruments pratiques qui leur permettent d'avoir accès aux sciences. Lui aussi pour l'enseignement musical utilise le monocorde. De plus en construisant un abaque, sorte de table à calculer, il permet, comme dit son biographe : «de diviser et de multiplier une foule de nombres si rapidement que vu leur extrême abondance on réussissait à faire mentalement les opérations en moins de temps qu'on en eût mis à les formuler». Il est vraisemblable qu'après son séjour en Catalogne, Gerbert introduisit les chiffres arabes qui peu à peu, mais fort lentement, devaient remplacer la numérotation romaine plus difficile à retenir. Lorsque Gerbert enseigne l'astronomie, il ne demande pas à ses élèves d'apprendre par cœur les traités traduits par Boèce ou les *Phénomènes* d'Aratos, mais il les conduit par une nuit d'été observer les étoiles et il introduit l'astrolabe que la science arabe lui a fait découvrir, il construit des sphères pour faire connaître la révolution des planètes et des étoiles qui permettent, dit Richer de Reims, même à ceux qui étaient ignorants de ces sciences de reconnaître les constellations «sans le secours d'un maître»<sup>42</sup>. Pour l'enseignement du *trivium*, Gerbert resta fidèle aux traditions antiques : explication des poètes que l'on apprenait par cœur, discussion, étude des ouvrages de logique. Mais en ce domaine également il se montra un précurseur. Dans une lettre adressée à Bernard, moine d'Aurillac, il explique comment il facilite l'enseignement des figures de rhétorique : «Pour l'amour de mes élèves j'ai dressé un tableau de la rhétorique développé sur vingt-six feuilles de parchemin liées ensemble et formant un tout en deux colonnes juxtaposées chacune de treize feuilles. Ce travail paraît vraiment admirable aux ignorants, il est utile aux élèves studieux pour leur faire comprendre les règles très subtiles de la rhétorique et pour les fixer dans leur mémoire<sup>43</sup>.» Gerbert n'est pas le premier à accompagner des traités de rhétorique de figures, bien des manuscrits en possèdent mais ce texte nous permet de confirmer son sens du concret.

\*

41. Isidore, *De natura rerum*, ch. 10 (éd. J. Fontaine, p. 208. Sur l'utilisation de la main au XIII<sup>e</sup> siècle, cf. G. Hasenohr, «Méditation méthodique et mnémonique : un témoignage figuré ancien (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)», dans *Mélanges J. Stiennon*, Liège, 1982, p. 365.

42. Richer, *Histoire de France*, III, 46-49 (éd. et trad. Latouche, p. 55-59). Cf. P. Riché, *Écoles...*, p. 358.

43. Gerbert, 92 (éd. L. Havet, p. 85).

Dans les écoles du XII<sup>e</sup> siècle, les maîtres qui enseignent grammaire et rhétorique continuent à recommander l'usage de la mémoire. Dans l'enthousiasme de la redécouverte des auteurs anciens qui caractérise la renaissance du XII<sup>e</sup> siècle, les professeurs obligent les élèves à lire et à apprendre par cœur, exemples historiques, termes géographiques, poèmes, etc. Encore faut-il comprendre ce que l'on entasse dans le «ventre de la mémoire» pour reprendre une expression d'Hugues de Saint-Victor. Dans son *Didascalicon* ou *De studio legendi*, véritable «Discours de la méthode» pour un élève du XII<sup>e</sup> siècle, Hugues écrit que l'étudiant doit beaucoup lire, beaucoup retenir, mais qu'il doit choisir ce qui lui paraît le plus profitable : «Si tu ne veux tout lire, lis ce qui est le plus utile et même si tu peux tout lire, ne consacre pas à tout le même labeur. Tel ouvrage doit être lu pour que tu ne sois pas ignorant, tel autre pour qu'on sache à quoi s'en tenir»<sup>44</sup>. Un autre maître de l'époque, Jean de Salisbury qui vint étudier dans les écoles parisiennes, est le type même des humanistes plus attirés par les disciplines littéraires que par la logique qu'Abélard enseigne. Il a tout lu comme en témoignent de multiples citations et réminiscences des auteurs antiques particulièrement de Cicéron. La mémoire pour lui est : «*quasi mentis arca firmaque et fidelis custodia perceptorum*». L'esprit est d'abord excité pour connaître les choses et lorsqu'il les a connues il les dépose dans la «garde et le trésor de sa mémoire». Plus intéressant que cette banalité est le passage bien connu du *Metalogicon* dans lequel Jean de Salisbury présente le maître le plus célèbre de l'époque : Bernard de Chartres<sup>45</sup>. L'enseignement de Bernard est basé sur l'étude des modèles. Ainsi, il rejoint les théories des maîtres de l'Antiquité reprises par Alcuin au VIII<sup>e</sup> siècle : «Il faut lire les auteurs et apprendre par cœur ce qu'ils ont fait de bien. Quand on se sera plié à leur façon de s'exprimer, on ne pourra faire autrement que de parler avec éloquence»<sup>46</sup>. Bernard, nous dit Jean de Salisbury, lit les auteurs, c'est-à-dire les explique : «Il fait ressortir les figures de grammaire, les couleurs de la rhétorique, les finesses du raisonnement et les points par où son texte intéressait les disciplines voisines.» De plus, il demande à ses élèves de s'exercer à l'imitation :

Comme l'exercice donne de la force à la mémoire et de la vivacité à l'esprit, il forçait à reproduire ce qu'on avait entendu en employant pour les uns le conseil et pour les autres le fouet et la punition. Chacun devait rapporter le lendemain quelque chose de ce qu'il avait entendu la veille, celui-ci plus, celui-là moins. Ainsi un jour préparait l'autre. L'exercice du soir qu'on appelait la *declinatio* comportait une telle dose de grammaire que si l'on avait été assidu pendant une année pleine et à condition de ne pas être trop sot, on avait en main l'art de parler et d'écrire et on ne pouvait plus rien ignorer du langage courant.

Après avoir rappelé comment Bernard exige que, tout en imitant les poètes et les orateurs, l'élève ne les copie pas servilement, mais qu'à partir de leur con-

44. *Didascalicon*, VI, 3. Voir également W.M. Green, «Hugo of St. Victor *De tribus maximis circumstantiis gestorum*», *Speculum* 18(1943), p. 484-493; G.R. Evans, «Two Aspects of 'Memoria' in Eleventh and Twelfth Centuries Writings», *Classica et Mediaevalia* 32(1971-1980), p. 263-278.

45. *Metalogicon* I, 11.

46. Alcuin, *De rhetorica*, éd. Halm, p. 544.

naissance, il fasse un travail digne de passer à la postérité, il conclut : «Il invitait à lire attentivement récits et poèmes, sans se presser, et de chacun il exigeait régulièrement qu'on se mît quelque chose dans la mémoire en guise de devoir quotidien.»

Pourtant l'élève ne peut tout lire et tout apprendre par cœur, d'où le recours aux florilèges qui, comme le remarque notre collègue danois Munk Olsen, sont de plus en plus nombreux au XII<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Sans doute la fabrication des ontologies, des *excerpta*, des *flores*, des *defflorationes* avait été entreprise depuis longtemps afin de présenter en un petit volume des extraits d'œuvres patristiques ou classiques que l'on pouvait facilement retenir. Mais il est vrai qu'aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, les manuscrits de florilèges classiques sont très nombreux. Certains auteurs précisent le but de la compilation. Celui qui rédigea le florilège de Douai constate que le nombre des livres est grand et que les hommes ont la mémoire courte (*madida memoria*). Il va donc extraire de la *librorum multitudo* les passages les plus utiles et les plus nécessaires afin qu'on puisse les lire sans trop d'effort, les méditer et les apprendre par cœur<sup>48</sup>. Ainsi, comme il le dit, grâce aux florilèges, on peut conserver les textes *non scriniis aut armariis sed archa pectoris*. Prenons un autre témoignage, celui de Godefroid de Viterbe qui adressait à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, à un disciple, son traité *Memoria saeculorum*<sup>49</sup> :

Le nombre des livres est tel que je ne peux tous les lire et les commander à ma mémoire, j'ai donc compilé ce petit livre à partir de tous les historiens et je l'ai composé en vers héroïques pour charmer ta jeunesse afin que lorsque tu voudras tout savoir sur l'origine du monde, la diversité des siècles, le cours des choses, tu puisses avoir les fleurs et un résumé de ces auteurs en un petit volume.

Ainsi, il s'agit d'un choix d'auteurs mais, ce qui est encore plus important, mis en vers.

Le vers est en effet un autre moyen pour aider la mémoire. Les poèmes appris par cœur restent plus longtemps fixés que les textes en prose. Suger, nous dit son biographe, «ne pouvait oublier à cause de sa mémoire tenace, les poètes anciens au point qu'il récitait de mémoire des vingtaines, parfois des trentaines de vers d'Horace qui contenaient des choses utiles»<sup>50</sup>. Les maîtres du XII<sup>e</sup> siècle ont donc multiplié les *Versus memoriales*. Tous les sujets sont mis en vers : histoire, comput, grammaire, Bible. L'*Aurora* de Pierre de Riga, est une version versifiée de l'Ancien Testament en quinze mille vers. Le vieux *Physiologus* et les *Mirabilia* de Solin sont mis en vers, Marbode de Rennes écrit en sept cent trente-quatre hexamètres un traité sur les pierres. Le médecin Gilles de Corbeil à la fin du XII<sup>e</sup> siècle écrit pour ses élèves des poèmes sur les urines, sur le pouls qui sont le résumé de ses leçons<sup>51</sup>.

Un des meilleurs exemples de traités versifiés de l'époque est la *Poetria nova* de l'anglais Godefroy de Winsauf qui en deux mille cent seize vers

47. B. Munk Olsen, «Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle», *Revue d'histoire des textes* 10(1980), p. 47-172.

48. *Ibid.*, p. 56.

49. Ed. *MGH, Scriptores*, 22, p. 103.

50. *PL* 136, 1194.

51. L. Benkert, *Der historiographische Merkvors*, Diss. Neustadt / Aisch 1970.

présente les cinq points essentiels de l'art poétique : invention, disposition, amplification, abréviation, ornement du style, et qui même à la fin consacre quelques vers à la *Memoria*<sup>52</sup>. Un autre livre qui a connu encore plus de succès est le fameux *Doctrinale puerorum* d'Alexandre de Villedieu écrit pour les neveux de l'évêque de Dol dont le but était de remplacer la grammaire de Priscien. En deux mille six cent quarante-cinq hexamètres l'auteur présente la déclinaison, le genre des noms, le parfait, le supin des verbes, la quantité, l'accent, les constructions transitives, retransitives ou réciproques, etc. Tous ceux qui ont lu ce texte peuvent être étonnés par le succès qu'il a remporté, ce que prouvent les deux cent cinquante manuscrits qui le conservent encore : «Étonnant succès, écrit De Ghellinck, pour de méchants vers, et qui en dit long sur les tendances et la déformation de la pédagogie et du goût pendant trois siècles»<sup>53</sup>. Ne soyons pas si sévères. Si le *Doctrinale* a été partout adopté et le restera jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il correspondait à un besoin et qu'il facilitait l'étude grammaticale.

\*

Avec l'âge de la scolastique des XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, commence une nouvelle étape de l'histoire de la mémoire dans l'enseignement. Si la mémoire joue toujours un grand rôle pour les jeunes enfants dans l'enseignement élémentaire, les étudiants des universités commencent leurs études vers 13 ou 14 ans en faisant plus appel à la lecture qu'à la mémoire. Comme l'a écrit Jacques Berger, «le livre est devenu un auxiliaire indispensable du travail universitaire. Les livres se sont multipliés en Occident au XIII<sup>e</sup> siècle et les universités ont été les grandes responsables de cet essor. D'objets de luxe, rares, pour orner, coûteux, les livres sont devenus des objets courants de format maniable, fabriqués aux moindres frais»<sup>54</sup>. Les *stationarii* agréés par l'université, utilisant le procédé de la *pecia* bien étudié par le Père Destrez, vendent et louent des livres. Bibliothèques et grandes universités ont de plus en plus de volumes. Ainsi, la Sorbonne créée en 1257 par Robert Sorbon, compte, quarante ans après sa fondation, mille dix-sept volumes dont nous possédons le catalogue. Mais certains volumes sont enchaînés aux pupitres et aux tables et sont consultés sur place, d'autres peuvent être prêtés dans des conditions que précisent les statuts du collège<sup>55</sup>. Les maîtres des universités recommandent alors à leurs étudiants la lecture plus que la mémorisation. Prenons l'exemple de Richard de Bury († 1345) qui déplore dans son *Philobiblion* que les jeunes étudiants ne lisent plus et veulent monnayer rapidement leurs études<sup>56</sup> :

Travaillant par ambition dès leur jeune âge et attachant à leurs épaules inexpérimentées et sans force, les ailes de la présomption, ils saisissent à la hâte et prématurément les bonnets de docteurs... Aussitôt sortis des bancs et promptement sevrés, ils lisent les règles de Priscien et de Donat.

52. E. Faral, *les Arts poétiques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1924.

53. J. De Ghellinck, *l'Essor de la littérature latine au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1946, II, p. 47.

54. J. Berger, *les Universités au Moyen âge*, Paris, 1973, p. 63.

55. A. Tuilier, «La Bibliothèque de la Sorbonne et les livres enchaînés», dans *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne*, II, 1981, p. 7 s.

56. Trad. Paris, 1858, p. 97.

Petits enfants encore imberbes, ils répètent en bégayant les *Catégories* et le *Perihermanias* d'Aristote.

Or, l'important pour Richard, c'est la lecture et la lecture approfondie. Ce n'est pas en entendant le professeur répétant à satiété les mêmes enseignements que l'on acquiert la vérité<sup>57</sup> :

La vérité se présente à notre esprit sans intermédiaire, d'une manière permanente et passant par la route spirituelle des yeux, vestibule du sens commun et atrium de l'imagination. Elle pénètre dans le palais de l'intelligence où elle se lie avec la mémoire pour engendrer l'éternelle vérité de la pensée.

Ainsi, pour avoir accès à la vérité, il faut passer par le regard de la lecture.

On a dit avec raison que les maîtres du XIII<sup>e</sup> siècle recommandaient la lecture des livres *in extenso*, des œuvres complètes, des *originalia* par opposition aux *excerpta*. Ceci entraîne-t-il la disparition des florilèges? Le florilège continue à exister, mais il devient un aide-mémoire, une façon de réviser l'essentiel pour l'examen. Ainsi, la *Philosophia pauperum* d'Albert le Grand appelée aussi *Compendium de negotio naturali* n'a pas été écrite, nous dit son auteur, pour des raisons scientifiques mais pour aider la mémoire<sup>58</sup>. Il l'a fait pour ses *socii*, pour résumer son enseignement des cinq traités des sciences naturelles : «Nous avons rappelé dans notre *Compendium* les matières qui sont relatives à la physique, celles dont nous avons traité scientifiquement dans nos livres sur les sciences naturelles, mais nous avons passé, sans démontrer, superficiellement, et comme un aide-mémoire.» Dans d'autres florilèges étudiés par Jacqueline Hamesse les rédacteurs mettent en relief les citations qui doivent être apprises par cœur pour l'examen<sup>59</sup>.

Indépendamment de l'examen, l'étudiant doit consacrer de longs moments à la lecture. À l'âge des *Sommes*, on veut tout avoir sous la main, tout lire. Encore faut-il que l'accès aux livres soit facilité d'où les innovations significatives que M. Rouse a bien étudiées<sup>60</sup>. D'abord les concordances bibliques qui dérivent des *Distinctions* utilisées par les exégètes. La première concordance connue est celle d'Hugues de Saint-Cher vers 1239, réalisée au couvent Saint-Jacques à Paris avec l'aide de cinq cents Dominicains. Chaque mot important de la Bible est replacé dans son contexte avec renvois aux différents livres. Les expressions bibliques classées sont par ordre alphabétique avec indication des livres et des chapitres. Un autre procédé pour aider la mémoire est celui des tables alphabétiques de matières. L'ordre alphabétique n'était pas inconnu puisque depuis les VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles des glossaires se présentaient sous cette forme. Mais dans le classement des matières, l'ordre logique dominait le plus souvent, ce qui ne facilitait pas la recherche. Les maîtres parisiens qui suivirent l'exemple des prédicateurs cisterciens, utilisèrent le classement alphabétique. Dans la bibliothèque de Gérard d'Abbeville cédée à la Sorbonne, nous trouvons un dictionnaire alphabétique des

57. *Ibid.*, p. 27.

58. P. Mandonnet, «Saint Albert le Grand et la *Philosophia pauperum*», *Revue néoscholastique* 36(1934), p. 230-262.

59. J. Hamesse, «Les florilèges philosophiques du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle», dans *les Genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales*, Louvain, 1982, p. 185.

60. R. Rouse, «Le développement des instruments de travail au XIII<sup>e</sup> siècle», dans *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval*, Paris, CNRS, 1981, p. 116-144.

mots, une concordance alphabétique de la Bible, un index alphabétique des œuvres d'Augustin, etc. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, des listes d'*exempla* utilisées par les prédicateurs sont également classées alphabétiquement<sup>61</sup>. Ajoutons que les chiffres arabes dont nous avons vu la première apparition avec Gerbert, commencent seulement à remplacer heureusement les chiffres romains. Enfin, les livres sont de plus en plus divisés en chapitres et les chapitres en paragraphes<sup>62</sup>.

Le lecteur a donc la possibilité de lire plus facilement et de retrouver les passages qu'il cherche, il prend l'habitude dans sa chambre ou dans la salle d'étude du collège de travailler la plume à la main avec le cahier qu'il remplit de notes. Lorsqu'il va au cours, il n'arrive pas les mains vides comme aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, ne comptant que sur sa mémoire pour tout enregistrer. Il vient la tablette pendue à la ceinture ou le cahier de parchemin à la main. On peut comparer les miniatures d'époques différentes : avant le XIII<sup>e</sup> siècle, les élèves sont au pied de la chaire magistrale, l'oreille tendue et seul le maître sur sa haute chaire a un livre entre les mains; au contraire, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les élèves ont leur cahier, prennent des notes, utilisant la nouvelle écriture en usage, la  *cursiva gothica* . Ils pratiquent ce que l'on a appelé la  *reportatio* . Le Père Bougerol a tiré d'un manuscrit de saint Bonaventure un exemple de  *reportatio*  : trois étudiants notent les paroles de Bonaventure sur des cahiers, et l'un d'entre eux, pour les confronter avec celles de ses camarades ne s'y retrouve pas. Il doit les mettre au propre pour les présenter au maître. Mais Bonaventure étant mort, le disciple reprend ses notes, les regroupe en s'aidant de sa mémoire auditive : «de nouveau j'ai repris ce que j'avais écrit rapidement ( *veloci manu* ) et j'ai essayé de regrouper dans l'ordre, en me servant de ma mémoire comme le recommande le Philosophe dans son traité  *De memoria et reminiscentia* »<sup>63</sup>. Nous parlerons plus loin de ce traité d'Aristote consacré à la mémoire.

Ainsi, l'étudiant a ses notes comme il a ses livres. L'élève en théologie doit venir au cours, nous dit un règlement, avec les  *Sentences*  de Pierre Lombard et sa  *Bible*  afin de vérifier les citations. Lorsque l'étudiant «sentenciaire» fait ses cours, il doit faire œuvre personnelle et ne doit pas utiliser les cours ou les cahiers d'autrui. Il doit dominer sa matière pour parler en abondance. Pourtant, ajoute un règlement, «nous n'interdisons pas qu'un bachelier ne puisse apporter avec lui quelque chose qui puisse, s'il y a nécessité lui remettre en mémoire ( *reducere ad memoriam* ) quelques difficultés touchant sa question ou quelques développements»<sup>64</sup>. Des maîtres, tel Humbert de Romans se plaignent d'ailleurs de l'abandon de la pratique mémorisante<sup>65</sup>. Celle-ci est réservée à la formation des jeunes moines, comme dans le Haut Moyen Âge. Ainsi, un règlement dominicain nous dit «que le novice doit apprendre par

61. J.T. Welter,  *l'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen âge* , Paris, 1937 (réimpr. 1973), p. 290.

62. B. Guénée,  *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval* , Paris, 1980, p. 227 s.

63. G. Bougerol, «De la 'reportatio' à la rédaction (s. Bonaventure, q. disp.  *De perfectione evangelica* , II, a. 2, dans les états successifs du texte)», dans  *les Genres littéraires...* , p. 51-66.

64. P. Glorieux, «L'enseignement au Moyen âge. Techniques et méthodes en usage à la faculté de théologie de Paris au XIII<sup>e</sup> siècle»,  *Arch. d'hist. doct. et litt. du M.A.*  35(1968), p. 166.

65. L. Thorndike,  *University Records and Life in the Middle Ages* , New York 1944, p. 73.

cœur le *Salve Regina*, l'office de la Vierge, les Constitutions de l'Ordre, le Psautier, les Hymnes, l'office des morts, les prières du chapitre et celles des bénédictions de la table»<sup>66</sup>.

Paradoxalement, si la mémoire joue un moindre rôle dans l'enseignement universitaire, les traités théoriques sur la mémoire se multiplient du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles, comme l'ont montré J. Rossi et F. Yates<sup>67</sup>. Aristote, l'auteur de la *Rhetorica Herennius*, Quintilien avaient exposé les bases de ce que l'on appelle la «mémoire artificielle». Ils avaient montré comment l'orateur doit utiliser des moyens particuliers pour conserver dans sa mémoire l'essentiel de ses discours et avaient exposé la technique des «lieux et images». En choisissant une maison, un palais que l'on connaît, on pouvait placer dans ces lieux des images qui symbolisaient ce que l'on peut conserver en mémoire dans un ordre tel qu'on s'en rappellera facilement. Les lieux étaient comparés à des tablettes, les images à l'écriture gravée sur ces tablettes. Au XIII<sup>e</sup> siècle, Albert le Grand dans un chapitre du *De bono*, oppose mémoire naturelle et mémoire artificielle et reprend la technique des lieux et des images. Il ne fait pas simplement appel à Cicéron mais à Aristote, dans le chapitre *De memoria et reminiscentia*, annexe de son *Traité sur l'âme*. Saint Thomas d'Aquin dans sa *Somme de théologie*, rappelle quatre principes qui assurent le succès de la mémoire. Premièrement, il faut choisir des similitudes adaptées à ce que l'on veut se rappeler; deuxièmement, s'exercer à disposer dans un certain ordre ce que l'on veut se rappeler en sorte que d'un souvenir on passe facilement à l'autre; troisièmement, apporter son attention aux choses dont on veut se souvenir, car plus est forte sur l'âme l'impression produite par quelques objets, moins on l'oublie; quatrièmement, on doit revenir fréquemment par la pensée sur ce que l'on veut se rappeler<sup>68</sup>. À la même époque, le franciscain Gilbert de Tournai écrit le *De modo addiscendi*, important traité pédagogique adressé à Jean, fils du comte de Flandres<sup>69</sup>. Après des considérations générales sur l'enfant, il présente les qualités du maître puis celles du disciple et consacre un développement à la mémoire qui, avec le *sensus*, l'*ingenium* et la *ratio*, est à la base d'une bonne formation intellectuelle. Ses sources sont Aristote, l'auteur de la *Rhétorique à Hérennius*, mais également saint Augustin qui dans ses *Confessions* avait fait l'éloge de la mémoire<sup>70</sup>. Remarquons que Gilbert, influencé par les commentaires arabes d'Aristote et leur théorie de la mémoire sensitive, fait un développement sur les relations entre la mémoire et la nature physique. Ceux qui ont une complexion sèche ont plus de mémoire que les autres. Mais il y a des exceptions : ainsi l'enfant, bien que de nature humide, retient beaucoup plus car son esprit n'est pas occupé de beaucoup de choses mais d'une seule, alors que le jeune homme retient moins à cause de sa chaleur et de ses mouvements divers. Le vin est nocif à la mémoire, la nuit la favorise comme tout lieu obscur. Nous retrouvons beaucoup de réflexions de Gilbert

66. J. de Montlery, *Libellus de institutione noviciorum*, cité par J.G. Gy, «Typologie et ecclésiologie des livres liturgiques médiévaux», *la Maison-Dieu*, 1975, p. 17.

67. P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Milan, 1960; F.A. Yates, *The Art of Memory*, N.Y. 1966.

68. *Somme de théologie*, II-II, 49. Cf. F. Yates, p. 85.

69. Ed. Bonifaccio, Bologne, 1953.

70. Augustin, *Confessions* X, 8.

dans un traité écrit en Italie au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, la *Rhetorica novissima* de Boncompagno da Signa, un dominicain qui vit à Bologne où se maintient l'enseignement de la rhétorique<sup>71</sup>. C'est également à Bologne qu'a été écrit l'*Ars memorativa* au commencement du XV<sup>e</sup> siècle, ouvrage anonyme édité récemment<sup>72</sup>. Dans son prologue, l'auteur écrit que son livre doit servir aux religieux, à l'étudiant, au philosophe, au théologien, au confesseur et au prédicateur. C'est à ce dernier qu'il pense particulièrement, il reprend la technique des lieux et des images dont nous avons parlé. D'autre part pour permettre à celui qui prêche de se souvenir des *exempla* qui étaient la base de la prédication, ce théoricien propose un système de réduction de texte permettant de passer d'une longue histoire à quelques mots images que l'on se rappelle facilement. La Vie de sainte Marine racontée par Jacques de Voragine en douze chapitres est réduite en une centaine de mots, la Vie du Christ est même résumée en quarante-huit mots dont le prédicateur doit se souvenir.

L'auteur imagine même douze mots que chacun peut retenir tous les jours, ce qui lui permettra de vivre en chrétien :

*Duodecim memoranda cuilibet christiano cuotidie sunt : Deus, creatio, redemptio, revocatio, angelus, exilium, etc.*

Se rappelant de ces mots clés dans l'ordre et de ceux qui leur sont rattachés, le prédicateur peut construire son sermon. Ainsi, à la fin du Moyen âge, la mémoire est moins au service de l'enseignement universitaire qu'à celui de la prédication.

71. Ed. A. Gaudenzio, Bologne, 1891.

72. R.A. Pack, «An *Ars memoriae* from the Late Middle Ages», *Arch. d'hist. doctr. et litt. du M.A.* 46(1979), p. 221-281. Cf. J. Berlioz, «La mémoire du prédicateur. Recherches sur la mémorisation des récits exemplaires, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles», dans *Actes du XIII<sup>e</sup> Colloque de la Société des Historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Publ. de l'Univ. de Provence, 1983.

ROLF MAX KULLY

## CISIOJANUS : COMMENT SAVOIR LE CALENDRIER PAR CŒUR

Dans un conte de fée de Clemens Brentano, poète du romantisme allemand, Madame Claire-de-lune raconte à ses sept filles sa rencontre avec un personnage étrange du nom de Cisio Janus :

En entendant des pas, je me retirai derrière le berger Damon, et voilà un homme hors d'haleine qui entra. Il n'était ni jeune ni vieux; il avait l'air de quelqu'un qui est différent à chaque jour tout en restant toujours le même, de quelqu'un qui continue éternellement pour recommencer à la fin. Son manteau avait trois raies, sa veste avait trois raies, sa chemise avait trois raies, ses pantalons avaient trois raies; chacune de ces douze raies était d'une autre couleur et divisée en quatre sections, chacune de ces sections était encore divisée en sept petites sections et chacune de ces sept petites sections en vingt-quatre carrés, dont la moitié était claire, la moitié obscure. Toutes les sections sur les vêtements de M. Cisio Janus étaient piquées d'annonces de la mort de gens célèbres, dont les esprits venaient le voir annuellement un jour fixe. S'il s'agissait de gens très éminents, les annonces étaient de couleur rouge...

ainsi de suite, la description se poursuit sur au moins trois pages. Le personnage de Cisio Janus qui apparaît ici est sûrement une invention du poète quoiqu'il ne soit pas pure imagination. En histoire des idées, l'immaculée conception ne s'est jamais produite. Nous savons bien que Brentano était amateur et collectionneur de toutes sortes d'antiquités et qu'il possédait entre autres plusieurs vieux calendriers. Nous savons en plus qu'il était l'ami de Joseph Görres qui lui dédia son recueil *Die deutschen Volksbücher* ('Les livres populaires allemands'), où l'on trouve parmi d'autres choses une *Bauernpraktik*, c'est-à-dire une 'pratique paysanne', en réalité, une brochure météorologique pour l'an 1560, avec un soi-disant Cisiojanus. C'est vraisemblablement là que Brentano a trouvé l'idée de son personnage, mais il ne connaissait, sûrement pas plus que le lecteur moderne, toutes les connotations du terme. En effet, le mot Cisiojanus n'est pas un nom propre; il signifie un genre de littérature totalement désuet et oublié. Cependant, il s'agit d'un genre intéressant qui

chevauche sur la poésie pure en poursuivant les objectifs de la prose technique, il représente une espèce de poème utilisable à des fins mnémoniques.

Jusqu'à sa redécouverte dans les années 70, ce genre bâtard est resté à peu près inconnu dans l'histoire littéraire. Cette négligence est d'autant plus déplorable par le fait que le Cisiojanus nous permet l'accès à certaines réalités de la vie médiévale de tous les jours. Ce n'est sûrement pas sans intérêt de se rendre compte qu'une version de ce poème faisait partie du savoir de quiconque avait reçu une éducation scolaire même des plus rudimentaires.

Nous essaierons donc d'ébaucher la tradition latine du 12<sup>e</sup> au 17<sup>e</sup> siècles. Malheureusement, nous n'avons pas le temps de traiter de la tradition vernaculaire qui commence par des versions sérieuses au 13<sup>e</sup> siècle et trouve sa décadence dans des parodies au 16<sup>e</sup> siècle. Mais le poème latin suffira à donner un background philologique à ce personnage de Cisio Janus chez Brentano<sup>1</sup>.

On sait que les Romains dataient les jours par une numérotation rétrograde à partir des Calendes, des Nones et des Ides. Déjà au 6<sup>e</sup> siècle on commençait, en Italie du Nord, à numéroter les jours du mois du premier au dernier, mais ce n'est qu'à la fin du 12<sup>e</sup> siècle, avec Henri VI, que cette innovation fit son entrée dans la chancellerie impériale. La coutume habituelle de dater était, au 12<sup>e</sup> et surtout au 13<sup>e</sup> siècle, basée sur les fêtes ecclésiastiques, soit en citant le saint du jour même (p. ex. «à la Saint-Jean-Baptiste»), soit en se référant au saint d'un autre jour (p. ex. «le jeudi après la Purification» ou «la veille de la Saint-Martin»). Des recherches dans les sources de la ville allemande de Soest ont montré que dans une masse de plus de 700 dates, six seulement suivaient le calendrier romain, quatorze le calendrier moderne et tout le reste, soit 680, le calendrier ecclésiastique. On a remarqué que parfois on se référait pendant deux ou trois semaines à la fête d'un saint éminent.

Dans le monde anglophone, c'est surtout la nuit de l'Halloween, c'est-à-dire la veille de la Toussaint, qui a su garder son importance. Au Québec, c'est la Saint-Jean-Baptiste. En Europe centrale cependant, les vestiges de l'ancienne manière de dater les jours sont un peu plus nombreuses. Si les enfants célèbrent surtout la Saint-Nicolas le 6 décembre, les adultes fêtent plutôt la Saint-Sylvestre le 31 décembre. Les cultivateurs redoutent toujours les trois saints de glace Saint-Mamert, Saint-Pancrace et Saint-Servais du 11 au 13 mai. Dans des milieux bien catholiques, on connaît encore la Saint-Joseph le 19 mars ou l'ascension de la Vierge le 15 août, mais ce n'est que pour la Toussaint, la Saint-Nicolas et la Saint-Sylvestre que la plupart des gens sont capables de faire la relation entre la fête et la date civile.

Ce même problème se posait d'une façon accentuée au moyen âge. La connaissance du calendrier étant importante aussi bien pour les hommes d'église que pour le peuple laïque — soit pour la liturgie, soit pour les affaires

1. Cette étude reprend une partie de mon article «Cisiojanus. Studien zur mnemonischen Literatur anhand des spätmittelalterlichen Kalendergedichts», *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 70(1974) 93-123, et il tient compte des publications plus récentes d'A. Holtrof, «Cisiojanus», dans *Verfasserlexicon*, vol. I (1978), 1285-1289, et H. A. Hilgers, «Versuch über deutsche Cisiojani», dans *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer, 1979, 127-163. Pour les retouches stylistiques, je remercie M. Gilles Pineault.

— et les almanachs n'étant pas à la portée de tout le monde, on dépendait presque exclusivement de la mémoire. Étant donné que les textes rythmiques et rimés se retiennent mieux que la prose, on versifiait toutes les matières scolaires : la grammaire latine aussi bien que l'Ancien et le Nouveau Testament ou la mythologie classique. Dans ce contexte, on ne s'étonnera guère qu'on ait aussi fait du calendrier l'objet de la poésie et qu'on ait créé des vers mnémoniques qui énumèrent la suite des fêtes des saints. Une paire d'hexamètres permet facilement de faire un petit poème de 28 à 31 syllabes — il s'agit d'une simple question du remplacement de certains dactyles par des spondées, ce qui fait une syllabe par jour selon les mois en question. On réservera donc une syllabe à chaque jour pour condenser un mois entier dans un couple de vers. Mais cette procédure ne manque quand même pas de créer des problèmes par le fait que la plupart des noms sont plurisyllabiques et qu'on doit citer non seulement les noms des saints les plus importants mais aussi celui du mois — autrement on risquerait de ne pas se retrouver dans l'année. On ne pourra donc pas employer des noms entiers mais seulement des abréviations, ce qui donne comme résultat possible le poème qui suit<sup>2</sup> :

*Cisio Janus Epi sibi vendicat Oc Feli Mar An  
Prisca Fab Ag Vincen Ti Pau Po nobile lumen.*

*Bri Pur Blasus Ag Dor Febru Ap Scolastica Valent  
Juli conjunge tunc Petrum Matthiam inde.*

- 5 *Martius Adria Per decoratur Gregoria Cyr  
Gertrud Alba Bene juncta Maria genitrice.*

*April in Ambrosii festis ovat atque Tiburci  
Et Valer sanctique Geor Marcique Vitalis.*

- 10 *Philip Crux Flor Got Johan latin Epi Ne Ser et Soph  
Majus in hac serie tenet Urban in pede Cris can.*

*Nic Marcelle Boni dat Jun Primi Ba Cyrini  
Vitique Mar Protas Al sancti Johan Jo Dor Le Pe Pau.*

*Jul Proces Udal Oc Wil Kili Fra Bene Margar Apost Al  
Arnolfus Prax Mag Ap Christ Jacobique Sim Abdon.*

- 15 *Pe Steph Steph proto Six Don Cyr Ro Lau Tibur Hip Eus  
Sumptio Agapiti Timo Bartholo Ruf Aug Coll Aucti.*

*Egidium Sep habet Nat Gorgon Protique Crux Nic  
Eu Lampertique Mat Mauricius et Da Wen Mich Jer.*

- 20 *Remique Franciscus Marcus Di Ger Arteque Calix  
Galle Lucas vel Und Se Seve Crispine Simonis Quin.*

*Omne Novembre Leo Qua Theo Martin Bricciique  
Post hec Elisa Ce Cle Chrys Katharina Sat An.*

2. Cf. H. Grotefend et T. Ulrich, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hanovre, Hahn, 1971 (11<sup>e</sup> éd.), p. 20.

*December Barba Nico Concep et Alma Lucia  
Sanctus abinde Thomas modo Nat Steph Jo Pu Thome Sil.*

Dans les deux premiers vers, il n'y a qu'un seul nom complet, c'est celui de Prisca. Tous les autres sont abrégés. Il existe cependant des gloses interlinéaires très anciennes qui permettent de résoudre les énigmes posées par les abréviations et de relire les deux vers de la façon suivante :

*Circumcisio Domini (1), mensis Januarius, Epiphania  
Domini (6), sibi vendicat, Octava Epiphaniæ (13),  
Felix in pincis (14), Marcellus (16), Antonius (17)*

*Prisca (18), Fabianus et Sebastianus (20), Agnes (21),  
Vincentius (21), Thimotheus (24), Conversio Pauli (25),  
Polycarpus (26), nobile lumen.*

Les syllabes entre les noms servent de bouche-trous, mais elles ne sont pas, comme on l'a souvent dit, dépourvues de tout sens. Dans le premier vers, on pourrait interpréter «*Epi sibi vendicat Oc*» comme «la fête de premier ordre Épiphanie revendique une répétition le huitième jour». Et la fin du deuxième vers qualifie Polycarpe d'«une lumière rayonnante» — évidemment de l'Église.

Comme on vient de voir, chaque syllabe indique un jour. Alors, quelqu'un qui avait appris les vers pouvait compter sur les bouts de ses doigts que le mois de janvier a 31 jours, que l'Épiphanie ou les Rois tombent sur le sixième et la conversion de saint Paul sur le vingt-cinquième jour du mois. Et ainsi de suite pour février, mars et tous les mois consécutifs. On n'avait à apprendre que 24 hexamètres avec un total de 365 syllabes pour s'orienter dans l'année, ce qui n'était pas exorbitant. L'utilité — je ne dis pas l'estime — de cet instrument mnémorique est attesté par le grand nombre de copies manuscrites. Dès le début du 13<sup>e</sup> siècle, on les trouve dans des légendaires, des psautiers, des sermonnaires, des recueils de sentences mais aussi dans des grammaires et des codes du droit canon ou civil.

Dans le premier volume du catalogue des manuscrits, la bibliothèque universitaire de Bâle mentionne deux copies latines et une allemande — il n'y a aucun doute que dans des manuscrits plus récents et surtout dans des incunables, on en trouvera beaucoup d'autres —, ce qui vaut pour les autres bibliothèques européennes. Une recherche d'Oloph Odenius en 1959 a fourni des renseignements sur 27 Cisiojani latins, inédits dans cinq bibliothèques scandinaves, dont un dans les Archives d'État à Stockholm, un dans la bibliothèque universitaire de Copenhague, trois dans la bibliothèque royale à Stockholm et une vingtaine dans la bibliothèque universitaire d'Uppsala.

C'est surtout en Europe centrale et septentrionale que le Cisiojanus est attesté, c'est-à-dire dans des régions influencées par l'Allemagne. Parmi les copies suédoises, il y en a plusieurs originaires de l'Allemagne du Sud. Leur provenance peut être identifiée par les variantes textuelles. En effet, nous trouvons rarement deux exemplaires identiques mais leur contenu varie selon les besoins des évêchés ou des monastères par le remplacement de noms de saints universaux par des saints d'importance locale ou communautaire. Dans l'ordre de Cîteaux par exemple, on trouve dès le début une forme particulière

qui ne consiste pas en douze paires d'héxamètres mais en douze distiques composés d'un hexamètre et d'un pentamètre.

Il y a cependant un principe fondamental à tous : le Cisiojanus étant un calendrier perpétuel, ne devait pas mentionner les fêtes mobiles, c'est-à-dire qu'il ne servait pas à la recherche de la date de Pâques et des dimanches relatifs. Il n'indique pas plus le début de l'année : les différentes chancelleries ne suivaient pas toutes le même style, de sorte que le Jour de l'An pouvait tomber, selon la région, sur le 1<sup>er</sup> janvier, le 1<sup>er</sup> mars, le 25 mars, Pâques, le 1<sup>er</sup> septembre ou Noël. Et pour l'Église finalement, le huitième jour après Noël ne marque rien d'autre que la circoncision du Seigneur. Le Cisiojanus était donc un moyen de coordination des fêtes des saints et des dates du calendrier, rien de plus.

Le Cisiojanus était enseigné à l'école latine élémentaire quoique cet emploi ne soit attesté qu'indirectement. Les livres scolaires s'abîment très vite et ils survivent rarement la génération des usagers. Le règlement scolaire de la ville de Crailsheim en Wurttemberg, qui date de 1480, stipule : «*Omnes scolares Donatiste vel supra debent scire Cisioianum*», et celui de Nuremberg de 1485 demande : «Que tous les dimanches et jours fériés, les plus jeunes élèves répètent à leur tour et devant toute la classe la Table, le Bénédicité, le Confitéor, le Cisiojanus, etc.» Et le biographe de Martin Luther, Johannes Mathesius, raconte «que ce petit garçon avait appris très assidûment et vite ses dix commandements, son Crédo d'enfant et le Notre Père sans compter le Donat, la grammaire pour enfants, le Cisio Janus et les chants chrétiens».

Quoique le Cisiojanus ait été un poème mnémorique qu'il fallait savoir par cœur, des copies imprimées apparaissent presque avec l'invention de Gutenberg. Et lorsque ce même Martin Luther publia en 1529 un livre de prières, il y inséra la remarque : «Pour que les jeunes enfants apprennent par cœur le calendrier sur leurs doigts, nous avons ajouté le Cisio Janus avec ses vers.» Cette version de Luther de 1529 resta fidèle à la tradition préréformatrice. Mais à cause de réserves envers des fêtes considérées particulièrement catholiques, ou pour obtenir une forme de poème plus nette et plus élégante — il ne faut pas oublier que la Réforme en Allemagne coïncide avec l'apogée de l'humanisme — du côté des protestants plusieurs rédactions nouvelles ont été arrangées qui suppriment un bon nombre de noms de saints. Je ne mentionne que le «*Calendarium syllabicum*» de Philippe Melanchthon, le «*Calendarium*» de Cornelius Graphæus (De Schrijver, Scribonius), et le «*Calendarium general*» de Bartholomé Schoenborn, qui a composé même quatre distiques différents pour chaque mois.

Mais ces arrangements humanistes ne réussissaient pas à remplacer la rédaction préréformatrice, et même des auteurs protestants n'hésitaient pas à publier le «Cisiojanus vetus» à côté du «Cisiojanus novus correctus». Naturellement, les éditions catholiques restaient fidèles à la forme traditionnelle.

Maintenant, il faut se poser la question au sujet du début et de la région d'origine de ce genre poétique. Karl Pickel a examiné plusieurs rédactions sur la présence ou l'absence de plusieurs saints généralement vénéérés depuis un

temps bien connu. Il a pris les années de la canonisation de sainte Élisabeth de Thuringe (1235), de saint François d'Assise (1228), de Julie de Nicodémie (1208) et de saint Thomas Beckett (1173). Les Cisiójani qui contiennent les noms des quatre saints peuvent être considérés comme plus récents que 1235, un Cisiójanus qui ne contient que les deux ou trois plus vieux noms aurait été composé entre 1173 et 1235, et si l'on pouvait en trouver un qui n'en mentionnerait aucun, il daterait avant 1173. Mais comme on n'en trouve aucun qui ne rappelle pas, le 29 décembre, la fête de saint Thomas Beckett, on peut tirer, avec Pickel, la conclusion que le genre aurait été inventé entre 1173 et 1208. On a trouvé une copie de cette rédaction la plus vieille dans le «Kopierbuch» ('livre de copies') du chanoine passovien et avocat à la cour papale, Albert de Possemünster, qu'on appelle aussi Albert le Bohémien ou Albert de Bohême. Il s'agit d'une copie seulement et non de l'original, vu que le propriétaire du livre est né entre 1180 et 1190 et qu'il ne laisse aucune trace documentaire avant 1212.

Après tout, les conclusions de Karl Pickel ne nous semblent pas incontestables. Si Thomas Beckett apparaît dans toutes les rédactions, cela signifie que ces rédactions sont plus récentes que sa canonisation en 1173, mais cela ne prouve aucunement qu'il n'aurait pas pu exister des copies plus anciennes, aujourd'hui perdues. On a proposé à cette fin une version de l'archidiocèse de Brême, qui selon des critères formels, semble être très archaïque. Les syllabes du Cisiójanus n'apparaissent pas dans l'ordre de l'héxamètre mais dans des lignes verticales à côté des noms des jours de la semaine. À mon avis, c'est un argument non convaincant, parce que l'ordre des syllabes en vers devait être la forme originale pour un poème mnémotechnique. En outre, cette rédaction de Brême n'est pas complète, il lui manque les mois de mai à août. Mais elle aussi, elle contient le nom de l'archevêque de Cantorbéry le 29 décembre. Il faudra donc accepter pour le moment la fixation de poème à la fin du 12<sup>e</sup> siècle, comme le proposa Karl Pickel. Quant au lieu de provenance, on constate aujourd'hui une certaine unanimité parmi les chercheurs. Si, au 19<sup>e</sup> siècle, on proposait soit la Silésie, soit la Pologne ou la Bohême avec les territoires autrichiens comme berceau du poème, c'est plutôt l'Allemagne centrale ou occidentale qui paraît plus vraisemblable.

J'aurais aimé vous présenter quelques versions en langues nationales, mais le temps nous oblige d'abréger. Étant donné que le Cisiójanus faisait partie de l'enseignement élémentaire mais qu'il était aussi un instrument utile pour les adultes, on comprend très bien qu'on ait vite senti la nécessité d'une traduction en langue vernaculaire. On a donc écrit toute une série de poèmes en allemand ainsi qu'en néerlandais, tandis que des versions anglaises, françaises, danoises, suédoises, tchèques et polonaises restent sporadiques. Il n'est pas à exclure qu'on pourrait trouver d'autres rédactions, mais cela serait un problème qui exigerait non seulement des recherches prolongées mais aussi des séjours en Europe. Quant aux traductions allemandes, j'en connais jusqu'à présent douze poèmes différents qui représentent trois types, notamment quatre Cisiójani syllabiques, encore assez proches de l'original latin, six Cisiójani lexicaux où les jours ne correspondent pas à des syllabes mais à des mots, et deux Cisiójani linéaires où chaque vers représente un jour. Si les

premiers sont aussi arides que les textes latins, les deux autres espèces offrent plus de possibilités à une poésie un peu plus élaborée, mais ils souffrent de deux inconvénients : les mots des Cisiojani lexicaux ne sont pas tous de la même longueur, ce qui rend le calcul extrêmement difficile, et les Cisiojani linéaires sont beaucoup trop longs pour des poèmes mnémoniques. Un développement particulier se trouve dans les calendriers poétiques des maîtres-chanteurs. Dans leurs cercles, ce fut probablement une coutume de réciter pendant le carnaval des calendriers parodiques. Les noms des saints sont liés aux événements des saisons ou du comportement général des humains. Ainsi, nous trouvons dans l'œuvre de Hans Rosenplüt «Une chanson carnavalesque, dite calendrier de Nuremberg». La plupart des dix-neuf couplets se terminent par une pointe obscène ou catabolique qui ne peuvent être présentés devant cet auditoire du 20<sup>e</sup> siècle. Pour illustration je vous récite la traduction d'une strophe plutôt innocente<sup>3</sup> :

Notre cher Seigneur Saint-Oswald  
 Nous amène les premières oies,  
 Nous cherchons donc nos vêtements  
 Garnis de rubans et de franges,  
 C'est monsieur Konrad qui le mettra  
 Pour se précipiter à la danse  
 Là il sautera en arrière et en avant  
 Jusqu'à ce qu'il mérite une couronne (virginale, bien entendu)

Dans la gaieté exagérée, on a même inventé de nouveaux saints, comme

Le très cher Saint-Carnaval  
 Nous fait beaucoup de fous,  
 C'est alors que Konrad et Henri  
 Vont se réunir avec Mathilde...  
 (et je confie le reste à la fantaisie de mon auditoire)

En résumant les résultats de notre petite enquête, nous retenons que le Cisiojanus est un poème mnémotique composé par un auteur anonyme vers la fin du 12<sup>e</sup> siècle en Allemagne. Les circonstances qui ont suscité sa création étaient, à part l'usage restreint qu'on faisait de l'écriture, la nouvelle façon de dater selon le calendrier ecclésiastique. Ce poème s'adaptait aux besoins des régions, mais il resta fidèle, pendant des siècles, à la forme, au contenu et au but originaux. Étant un outil pour tous les jours, il faisait partie de l'enseignement élémentaire. Ce poème latin fut bientôt concurrencé par des versifications en langues vernaculaires. Ces produits en langues vivantes étaient sujets à toutes sortes de transformations qui allèrent jusqu'à la pure parodie. Il est cependant remarquable que cette détérioration n'eut lieu qu'après l'invention de l'imprimerie, ce qui rendait la mnémotechnique inutile.

Le Cisiojanus était un calendrier perpétuel, c'est-à-dire valable pour toutes les années. Une multitude de copies appliquées aux besoins locaux se répandirent à travers l'Europe et formèrent une tradition ininterrompue jusqu'aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. En Scandinavie, on le trouve même au 20<sup>e</sup> siècle. Une rédaction suédoise a été réimprimée dans un almanach en 1913, 1915, 1934, 1943 et même en 1954. En Allemagne, le genre a été redécouvert au

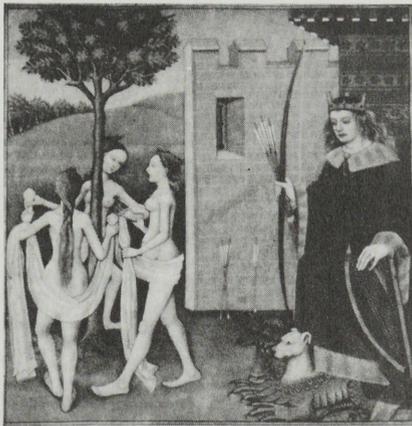
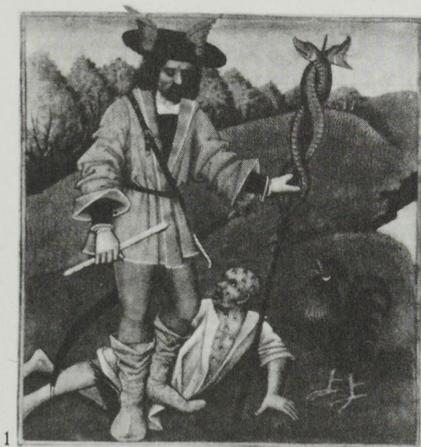
3. Cf. H. Maschek, *Lyrik des späten Mittelalters*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964 (2<sup>e</sup> éd.), 236-241.

temps du romantisme à la suite d'une prédilection pour le moyen âge. C'est ici que notre tour d'horizon regagne son début : le personnage fantastique de Clemens Brentano. De toutes les prémisses, de toutes les circonstances du début et du développement de ce poème, Brentano n'en savait probablement rien. Ce n'était ni le genre ni un spécimen particulier du poème médiéval qui l'avait inspiré mais plutôt le nom étrange de Cisio Janus, avec quelques idées vagues sur l'apparence d'un computiste ou vendeur d'almanachs. La fonction de la figure dans son conte de fée ne relève pas de notre recherche. Nous avons essayé de tracer à grands traits l'ancêtre simple et pragmatique du personnage que nous retrouvons chez Brentano. On ne le reconnaîtra à peine, parce que, au temps du romantisme, il est devenu un être tout à fait différent, engendré par une erreur créative et né de la fantaisie poétique.

MADELEINE JEAY

## LA MYTHOLOGIE COMME CLÉ DE MÉMORISATION : LA GLOSE DES ÉCHECS AMOUREUX

Les images de mercure et d'Apollon reproduites ci-après illustrent un manuscrit célèbre de la *Glose des Échecs amoureux*<sup>1</sup>. En tant que témoins de la mythographie médiévale, elles ne sont pas très différentes des autres images médiévales des dieux antiques.



1. Mercure et ses attributs : caducée, coiffure ailée, coq, flûte; il terrasse Argus aux cent yeux. Manuscrit Paris, B.N. fr.143, fol. 112v.

2. Apollon et ses attributs : l'arc, la harpe, le laurier, le corbeau. Trois Muses dansent en sa présence. Manuscrit Paris, B.N. fr.143, fol. 36v.

1. C'est le manuscrit Paris, B.N.fr.143, exécuté pour Louise de Savoie, mère de François 1<sup>er</sup>.

Face à ces avatars médiévaux des nobles divinités de l'Olympe, l'historien de l'art avoue son malaise. Nostalgique de l'authenticité originelle, comme Panofski, il voit dans ces illustrations de textes «protohumanistes», la corruption de la tradition antique que la Renaissance restaurera<sup>2</sup>. Façonné par l'esthétique classique, comme Seznec, il exprime son embarras devant «l'air gauche et bizarre de ces dieux encombrés d'attributs hétéroclites qu'ils ne savent comment porter tous à la fois»<sup>3</sup>. En fait, ces images n'ont que le défaut d'appartenir à ces XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles trop souvent considérés non pas pour eux-mêmes, mais en fonction de ce qui a précédé et suivi. Pour les comprendre, il faut évidemment les situer dans leur contexte, c'est-à-dire au sein des œuvres qu'elles ont illustrées.

Les nôtres accompagnent, dans les deux manuscrits les plus récents (milieu du XV<sup>e</sup> siècle) de la *Glose des Échecs amoureux*<sup>4</sup>, les descriptions de seize figures de dieux et de déesses, dont les interprétations allégoriques, les «expositions», selon le terme utilisé par l'auteur, occupent à elles seules plus du tiers de l'œuvre. Rédigé au tournant du XV<sup>e</sup> siècle, sans doute par Évrart de Conty, médecin du roi Charles V, le long commentaire du poème des *Échecs amoureux*, glose d'une glose, puisque le poème lui-même renvoie au *Roman de la Rose*, procède par enchâssement d'ensembles allégoriques. C'est à l'intérieur de la métaphore filée du jeu d'échecs, le plus propre selon lui à représenter la bataille amoureuse, que le narrateur généralise son aventure personnelle à l'expérience commune de l'amour. En effet, dans l'allégorie du jeu d'échecs qui ouvre et ferme l'œuvre, s'enchâsse une narration allégorique. Ses étapes intègrent les données empruntées aux *Échecs amoureux* au parcours tracé par le *Roman de la Rose*, qui conduit l'amant au cœur du verger de Dédruit où il sera fait échec et mat par la demoiselle. L'un des épisodes, l'apparition de Mercure au narrateur enjoint par le dieu de corriger le jugement de Paris et de choisir à son tour entre Pallas, Junon et Vénus, donne prétexte à introduire la série des dieux mythologiques et leurs moralisations. Par cet aspect, la *Glose* s'inscrit dans la tradition mythographique, c'est-à-dire dans l'ensemble des compilations qui, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, ont utilisé les figures du panthéon antique comme support pour la prédication et pour la réflexion morale et métaphysique.

Une brève chronologie situera les uns par rapport aux autres, les principaux de ces manuels à l'usage des prédicateurs. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le troisième mythographe vatican, Albéric de Londres, produit un Fulgence élargi; au début du XIV<sup>e</sup> siècle, John Ridewall, dans le *Fulgentius Metaforalis*, part de Fulgence, emprunte à Albéric, utilise d'autres sources, pour adapter au matériel mythographique les procédés de l'exégèse biblique. Dans les années 1350, Pierre Bersuire veut aussi donner aux clercs instruits et aux prédicateurs, un outil qui leur permette d'utiliser les mythes païens. Il amalgame dans son *Ovidius Moralizatus*, la tradition de la mythographie

2. E. Panofski, «Iconography and Iconology : An Introduction to the Study of the Renaissance Art», dans *ibid.*, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, 26-54. Deux adjectifs en opposition synthétisent la pensée de Panofski : *corrupted*, *genuine* (p. 44).
3. Jean Seznec, *la Survivance des dieux antiques*, Londres, 1940, 155.
4. Pour la bibliographie de ce texte, voir l'étude précédente de Françoise Guichard-Tesson, p. 100.

médiévale à celle du commentaire ovidien des *Métamorphoses*<sup>5</sup>. Le chapitre introductif de l'*Ovidius Moralizatus* intitulé «*De formis figurisque deorum*», énumère les divinités païennes et donne de chacune d'elles une description avec moralisation. Les sections descriptives de ce chapitre ont été détachées, réunies en un opuscule qui a beaucoup circulé au XV<sup>e</sup> siècle sous le titre de *Libellus de imaginibus deorum*. C'est cette tradition textuelle de descriptions des divinités païennes qui a donné lieu au XV<sup>e</sup> siècle, au type d'illustrations qui embarrassait nos historiens de l'art gênés par leur étrangeté et leur disparate.

Dans cet ensemble, la *Glose des Échecs amoureux* occupe une place particulière. Elle emprunte à Bersuire, reprend le procédé qui consiste à énumérer les attributs d'une divinité donnée, et à greffer sur chaque attribut une série d'interprétations<sup>6</sup>. Mais l'analogie s'arrête là, car le commentaire d'Évrart de Conty ne touche pas à la théologie : il se limite à la dimension morale et encyclopédique. Cependant, la vision qu'il nous donne des divinités antiques présente les mêmes caractéristiques que les autres traités. Il trace de ses dieux des portraits formés de traits disparates soudés tant bien que mal les uns aux autres à la manière d'une mosaïque. Ainsi Mercure :

estoit figurés come un *home* qui avoit *elles en la teste*, et es *talons* aussi, et sy tenoit en sa main une verge qui avoit vertu de endormir et estoit toute avironnee de *serpens*. Il avoit aussi une *espee* a la maniere d'un fauchon qu'il portoit, et sy avoit outre aussi un *chapel* en la teste, et sy tenoit encore une *fleute* qui estoit d'un *rosel*; il avoit devant ly un *coq* qui ly estoit especialement consacrés, et de l'autre partie estoit Argus dont la teste estoit *plaine de yeulx*, qui gisoit devant ly tout *mort*.

C'est la raison d'être de ces figures hétéroclites et de leurs descriptions que je voudrais expliciter ici, en prétendant qu'elles fonctionnent comme procédés mnémotechniques destinés à intégrer en une seule image un ensemble de données et de connaissances. Seznec lui-même ne qualifiait-il pas de synthétiques ces figures de dieux, synthèses en effet, et non patchwork ou kaléidoscope. Frances Yates dans son étude sur les *Arts de la mémoire* a la première émis l'hypothèse, à propos des figures du *Fulgentius Metaforalis* de John Ridewall, qu'elles «appartiennent presque certainement au domaine de la mémoire artificielle médiévale». Selon elle «Ridewall apprend sans doute la façon d'utiliser les images de mémoire des dieux intérieures ou suggestives, pour mémoriser un sermon sur les vertus et ses parties»<sup>7</sup>. Je reprendrai donc

5. Pour les détails de cette chronologie, voir J. Seznec, *la Survivance...*, 150-151; E.W. Wilkins, «Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer», *Speculum* 32(1957), 511-522; E. Panofski, «Iconography...», 115; Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, 1960; J. Engels, Introduction à l'édition du *De formis figurisque deorum*, Utrecht, 1966; F.A. Yates, *l'Art de la mémoire*, Paris 1976, p. 115; Paule Demats, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, 1973, 55-59. Fulgence est passé de la faculté des arts à la faculté de théologie (B. Smalley, p. 111 et P. Demats, p. 36), tandis que de leur côté, les commentaires des *Métamorphoses* devenaient de véritables recueils mythographiques : cf. L.K. Born, «Ovid and Allegory», *Speculum* 9(1934), 362-379; J. Seznec, p. 82.
6. Sur les emprunts de la *Glose* à Bersuire, cf. F. Guichard-Tesson, la «*Glose...* (thèse citée *supra*, p.100), p. 421-424, 435. Sur le procédé de la description avec moralisation : E.H. Wilkins, «Descriptions...», 518; B. Smalley, *English Friars...*, 112; R. Di Lorenzo, «The Collection Form and the Art of Memory in the *Libellus super ludo scacchorum* of Jacobus de Cessolis», *Mediaeval Studies* 35(1973), 205-221.
7. J. Seznec, *la Survivance...*, p. 155; F. Yates, *l'Art...*, p. 111.

l'hypothèse rapidement énoncée par Yates en ces termes pour l'appliquer à la *Glose des Échecs amoureux*.

Rappelons d'abord comment fonctionne le système de la mémoire artificielle que le Moyen âge a développé à partir du XII<sup>e</sup> siècle, en le redécouvrant essentiellement dans le traité anonyme de rhétorique attribué à Cicéron, l'*Ad Herennium*. C'est évidemment Yates qui nous sert de guide. Le principe de la mémorisation artificielle consiste à imprimer dans la mémoire une série de lieux, le plus souvent de type architectural (une église, une abbaye, un palais...) Il s'agit ensuite de placer les images destinées à rappeler les parties du discours dans les différentes sections du bâtiment. Remémorer, c'est parcourir ces lieux tour à tour, se les rappeler dans l'ordre. Ces images sont des *personae*, des personnages humains engagés dans une action, des *imagines agentes*. Sur l'image, sur la personnification, on place la chose, le mot, la notion à se rappeler, sous la forme d'inscriptions ou d'objets emblèmes. L'image de mémoire se fixe donc dans l'esprit, accompagnée des figures secondaires greffées sur elle et qui évoquent les différentes parties de la notion qu'elle représente.

Mon hypothèse est que les seize figures des dieux dont les moralisations occupent près de la moitié de la *Glose*, constituent autant d'images de mémoire. Dans cette optique, on s'explique qu'elles soient affublées de ce qui à première vue apparaissait comme un fatras d'attributs hétéroclites. La figure fonctionne comme un exemplum, comme métaphore qui permet d'aller rechercher le sens caché, la sentence. Ou plutôt la multiplicité des sentences que le commentaire sait dégager. À la manière de l'exégèse scripturaire, le commentaire déploie en effet la gamme des significations (littérale, historique, physique, morale) que le glossateur accroche à chacun des éléments greffés sur la figure<sup>8</sup>. Celle-ci correspond donc bien à une synthèse, mais à une synthèse présentée sous forme d'inventaire. Il suffira de visualiser intérieurement la figure et de reprendre l'une après l'autre chacune de ses parties, pour retrouver l'ensemble des données qu'elle suggère. Reprenons l'exemple de Mercure pour observer le mécanisme qui vient d'être décrit. Les 5 registres d'interprétation sont rappelés par leur numéro d'ordre dans la liste des attributs :

*Interprétations suggérées par la figure de Mercure :*

1. La 6<sup>e</sup> planète.
3. dieu des marchands
2. L'éloquence
3. les marchands
4. les prédicateurs
5. les orateurs.

*Inventaire des attributs avec leur signification*

*Ailes à la tête et aux talons :*

8. Sur l'analogie de procédure entre l'exégèse du texte sacré et celle de la fable, qui exploitent toutefois des registres de signification différents, cf. M.R. Jung, *Étude sur le poème allégorique en France au Moyen âge*, Berne, 1971, p. 13, 66; Pierre-Yves Badel, *le «Roman de la Rose» au XIV<sup>e</sup> siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, 1980, 16-17.

1. L'allure de la planète, la rapidité de sa révolution.
2. L'agilité de la belle parole qui porte loin; s'envole de la bouche pour révéler ce que le cœur ressent.
3. La mobilité des marchands.
1. Messenger des dieux à cause des relations que cette planète entretient avec les autres.

*Verge à la main / qui endort / est entourée de serpents*

2. La verge de paix qui endort : l'éloquence qui apaise les conflits.
5. Les serpents : les sages orateurs, maîtres en éloquence.

*Épée :*

- 4/5. La parole juste de l'orateur ou du prédicateur : dure pour les mauvais, louangeuse pour les bons.

*Chapeau :*

2. La prudence qui règle les discours.

*Flûte de roseau :*

2. Le plaisir des auditeurs d'un beau discours.
2. La musicalité d'un discours bien composé.

*Coq :*

3. Éveille les marchands à l'heure.
- 4/5. L'orateur/prédicateur qui éveille et secoue la paresse.
- 4/5. Qui doit être éveillé pour avoir un discours efficace (d'où les 5 règles de l'art oratoire : invention, disposition, élocution, mémoire, prononciation).

*Argus qui gît mort devant lui :*

- a) Narration de la fable mythologique : Les amours de Jupiter avec Yo; la métamorphose de Yo en vache, gardée par Argus; comment Mercure endormit les cent yeux d'Argus et lui coupa la tête.
- b) Interprétation historique : Jupiter, le deuxième roi de Crète; Yo, la reine d'Éthiopie qui tomba de sa noblesse libre à la vie d'esclave.
- c) Interprétation de la figure d'Argus : Argos, siège du conseil du royaume de Grèce; le ciel et les étoiles; l'homme subtil et malicieux; l'état du monde dans sa diversité.
- d) Interprétation de la scène proprement dite : 2. La vertu d'éloquence qui triomphe de la malice; qui distingue l'homme de la bête.

Dans cet exemple, la fable d'Argus fait digression. Mais c'est grâce à elle, grâce à cette digression, que le glossateur peut ajouter une série d'informations qui viennent enrichir son commentaire. Car la *Glose* se présente comme une collection de savoirs, de références, de points de vue juxtaposés et parfois contradictoires. Elle tient de la somme, du speculum, et dans une visée encyclopédique, aspire à l'exhaustivité. Le glossateur travaille dans le discontinu, en compilateur qui doit résoudre le problème d'avoir à intégrer la diversité de ces données disparates et, de ce fait même, volatiles, difficiles à garder en mémoire. Il lui faut donc établir des liens entre elles, les classer, les organiser de façon à ce qu'elles puissent être emmagasinées.

Le système des figures mythologiques des dieux et des déesses qui présente l'avantage de pouvoir servir de procédé mnémotechnique, présente en même temps celui de fonctionner comme technique d'intégration et de présentation. Il permet en outre au lecteur de s'orienter dans la masse de la matière et des informations stockées dans cet énorme fichier qu'est la *Glose des Échecs amoureux*, véritable mémoire au sens que l'informatique donne actuellement à ce terme<sup>9</sup>. Il est impossible de montrer dans le détail et pour la totalité de l'œuvre, comment l'auteur d'une si longue glose (350 000 mots) et si foisonnante, procède pour greffer la profusion de ses allégorisations sur les données figuratives et, comme nous allons le voir, sur les données narratives. Pour comprendre sa méthode, il me paraît nécessaire de donner une image, même schématique, de la trame de la *Glose*. On pourra voir ainsi comment s'emboîtent les trois grands ensembles allégoriques qui forment le tronc où s'embranchent les diverses «expositions» : la métaphore filée du jeu d'échecs, la narration allégorique, le traité mythographique et ses moralisations des figures des dieux.

La narration entrelace les données du poème des *Échecs amoureux* que le commentateur reprend dans l'ordre, avec les motifs venus du *Roman de la Rose*. Le parcours du narrateur en reproduit les étapes essentielles jusqu'à la rencontre avec la demoiselle au cœur du verger de Déduit, point de convergence entre la métaphore d'encadrement et la narration, parcours visualisé dans le diagramme qui suit par le trait oblique sur lequel s'embranchent les différents motifs entrelacés. C'est ainsi qu'un des thèmes clés du poème des *Échecs amoureux* repris par le glossateur, l'invitation faite par Mercure de refaire le jugement de Paris, donne prétexte au développement mythographique dont nous pouvons apprécier l'importance à la place qu'il occupe dans notre diagramme. Celui-ci donne d'ailleurs une idée très juste de la dimension prise par la trame narrative dans la *Glose*. Mis bout à bout, les éléments narratifs n'occuperaient guère plus de place qu'ici, tout au plus une page, alors que le commentaire prolifère et s'étale sur 278 folios. Le principe mis en oeuvre est analogue à celui qui est appliqué pour les figures des dieux et que j'ai montré à propos de Mercure.

Lorsqu'il s'agit d'allégorie statique — Fortune, Nature, Diane, les images sur le mur du verger ou les pièces du jeu d'échec — on donne une brève description énumérative de la figure, de ses parties et de ses attributs, puis on reprend chacun d'eux dans l'ordre, avec sa panoplie d'interprétations. Lorsqu'il s'agit de réalités dynamiques, l'aventure du narrateur, les coups de la partie d'échecs ou les fables mythologiques tirées des *Métamorphoses*, on procède de façon identique avec les épisodes narratifs repris un à un.

9. Voir R. Di Lorenzo, «The Collection...», 207, pour l'utilisation par Jacques de Cessoles de techniques mnémotechniques comme techniques d'intégration et de présentation des idées. L'analogie avec les procédés actuels de mémoire informatique et de traitement de texte se justifie dans la mesure où depuis le XIII<sup>e</sup> siècle l'encyclopédisme, obsédé par l'exhaustivité (Badel, *le «Roman...», 312-313*) est conduit à des préoccupations qui «se situent dans la même ligne que celles qui président aujourd'hui aux entreprises de repérage de l'information dans des banques de données» (Serge Lusignan, *Préface au «Speculum majus» de Vincent de Beauvais : réfraction et diffraction*, Montréal-Paris, 1979, 94).

Voyons par exemple la fable de Pélée et Thétis qui «peut être ramenee a grant moralité et en plusieurs manieres beles et proufitables» (138r). Elle illustre un développement sur l'envie qui vient clore de façon tout à fait logique le commentaire sur la décision prise par le narrateur de confirmer le jugement de Paris. N'était-ce pas Envie qui avait jeté la pomme de discorde aux noces de Pélée et Thétis pour se venger de n'y avoir pas été conviée? Les trois déesses Junon, Pallas et Vénus se disputant la pomme d'or à l'inscription fatidique : «À la plus belle», Paris dut trancher, sur ordre de Jupiter, entraînant pour son peuple les malheurs que l'on sait. Après le récit de la fable, le glossateur développe deux types d'interprétations. Dans la première, l'interprétation physique, Pélée est la terre, Thétis l'eau, Jupiter le feu. La conjonction des deux époux signifie la génération de l'homme dont le corps est constitué de ces deux éléments. La part que Jupiter a prise à leur mariage, c'est l'âme; les dieux et déesses invités : les quatre éléments, les étoiles et les vertus de la nature qui s'accordent pour la formation de l'homme, tandis que l'absence de discorde s'impose pour que soit possible l'amalgame. En termes d'interprétation morale, l'épisode représente l'ambition. Comme la pomme d'or, l'ambition est ferment de discorde; la forme de la pomme, sa rondeur, la rend instable, ce qui évoque l'inconstance des biens temporels à quoi s'accroche vainement l'ambitieux.

Même procédé lorsque Diane apparaît au narrateur. La rencontre a lieu dans une forêt : prétexte à gloser sur le fait que cette déesse soit déesse de la chasse, activité particulièrement propice à l'honnêteté des mœurs et donc à la chasteté. La forêt où Diane réside s'étend vers la droite, indice que la vie qu'on y mène est conforme à la raison. Cette forêt est longue, car le chemin de raison est à suivre toute sa vie; elle est droite, car il ne faut pas dévier vers la sensualité... Et ainsi de suite pour chacun des détails de la rencontre.

On voit comment la *Glose* bourgeoise sur une base narrative réduite à l'armature d'un canevas. Les détails de la description ou du récit tendent à se figer, à se constituer en entités autonomes. Ces entités fonctionnent comme de véritables *topoi* allégoriques, ainsi, le parcours devenu rituel de l'amant au cœur du verger de Dédit où se révélera la femme aimée. La fable mythologique, la figure du dieu avec ses attributs conventionnels, prennent valeur emblématique. De leur côté, les éléments de l'interprétation et du commentaire, eux-mêmes établis par la tradition en corps organisés de vérités, tendent aussi vers l'autonomie : ils constituent des développements indépendants à prendre pour eux-mêmes, comme autant de traités distincts. Chaque pièce de la *Glose*, que ce soit le support descriptif ou narratif, ou que ce soit le matériau des moralisations, tend donc à se stabiliser, à se fixer en entités textuelles détachables du contexte, à considérer pour elles-mêmes et éventuellement réutilisables. C'est ce qui explique que les redites ne soient pas répétitions, mais reprise du matériel, les trois Parques et leur interprétation pouvant par exemple s'associer aussi bien à Nature qu'à la figure de Pluton. C'est ce qui explique aussi que, malgré sa taille démesurée, la *Glose* participe d'une esthétique du fragment et de la brièveté<sup>10</sup>. L'ordre à peu près fixe de la succession des

10. Sur les caractéristiques de cette poétique du fragment et du discontinu, voir M.R. Jung, *Étude...*, 227; P. Demats, *Fabula...*, 36; P.Y. Badel, *le «Roman...»*, 312, 499-501.

dieux (les sept dieux planétaires plus une série de divinités dont l'ordre varie peu d'un traité mythographique à l'autre), la succession des étapes d'une aventure amoureuse devenue topos rhétorique, enfin le bagage des fables ovidiennes que les commentaires sur les *Métamorphoses* ont mis à la disposition des lettrés, fournissent un cadre qui peut servir à la fois de lieu de mémoire, de procédure d'exposition et de repère dans la mouvance des versions manuscrites<sup>11</sup>. C'est sur ce tronc que s'embranchent les multiples et foisonnantes digressions du commentaire, à la façon de ces arbres mnémotechniques si commodes pour retenir les rapports de parenté ou les vices et les vertus.

La mythologie, ensemble de figures des divinités ou fables ovidiennes, en représente sans aucun doute la branche la plus importante, ne serait-ce que quantitativement, par l'abondance des commentaires auxquels elle donne lieu. Elle présente un intérêt supplémentaire, celui de permettre, sous la figure d'Apollon, un développement qui rompt avec la coloration essentiellement morale de la *Glose*. Par l'artifice des attributs attachés à l'image d'Apollon, Évrart de Conty devient réellement encyclopédiste et introduit une série d'exposés de nature scientifique. Il prétend ne donner qu'une couche d'interprétation, la plus littérale, celle qui fait d'Apollon la quatrième planète, le soleil. Mais très vite, cette exposition «à la lettre du soleil» donne prétexte à un traité des sept arts libéraux dont la musique et l'astronomie, considérablement développées, occupent la plus grande partie. Un coup d'œil sur les moralisations attachées à la figure d'Apollon et aux attributs qui lui sont accordés, permettra de constater comment le support devient ornement et la digression propos principal. L'exemple d'Apollon est précieux, car il montre qu'Évrart de Conty sans attendre la Renaissance, a pu esquisser le projet ambitieux de confier toutes les sciences à la mémoire en appliquant le système de la mémoire artificielle. Car Évrart connaît «l'art memorative des anciens», lui aussi d'après la *Rhétorique à Herennius* qu'il attribue comme il se doit à «Tulles qui moult fut sages... et samble qu'il veuille enseigner come on peut par art la naturel memoire conforter et parfaire». N'est-il pas significatif qu'il prenne la peine d'en vanter les mérites par deux fois à l'entrée et à la sortie de son ouvrage (f. 39 et 265), et qu'il insiste justement sur son utilité dans le cas où «la parole est longue»?

#### *Les moralisations de la figure d'Apollon*

**FIGURE** : Jeunes homme / parfois jeune, parfois vieux.  
 sur sa tête, un trépied d'or  
 dans ses mains, arc et flèches / harpe  
 sous ses pieds, un monstre à trois têtes (chien, loup, lion) et queue de serpent

11. Ne pas oublier que malgré l'importance prise par l'*ordinatio* et ses techniques (division en paragraphes et en chapitres, rubriques, signes d'encre différentes, titres courants, tables des matières, etc.) parallèlement au développement de la forme *compilatio*, ces repères visuels sont différents d'un manuscrit à l'autre : cf. Malcolm B. Parkes, «The Influence of the Concepts of *ordinatio* and *compilatio* on the Development of the Book», dans J.J.G. Alexander et M.T. Gibson, *Essays Presented to Richard W. Hunt*, Oxford, 1976, 115-138. Comme le rappelle Walter Ong, dans un contexte de transmission écrite les repères mémoriels restent nécessaires : W. Ong, «From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind : A Study in the Significance of the Allegorical *Tableau*», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17(1959), 423-440.

à côté de lui, laurier avec corbeau volant au-dessus; ronde et chant des muses au pied de l'arbre  
 loin de lui, serpent python percé d'une de ses flèches.

INTERPRÉTATION

*I. Étymologie :* Phebus : resplendissant, reluisant = la lumière  
 Apollo : exterminant = extermine la végétation par sa chaleur  
 l'obscurité par sa lumière  
 le mensonge, révèle la vérité : est donc dieu de divination.

*II. Interprétation littérale : le soleil*

- Jeune homme* Le lever du soleil : jeune à chaque jour  
 Le soleil a une luminosité constante alors que la lune croît et décroît.
- jeune/vieux* a) le cycle journalier du soleil = celui de la vie humaine : matin/-jeunesse; midi/force; soir/vieillesse  
 b) le cycle des saisons : jeunesse/printemps; vieillesse/hiver
- trépied d'or* 3 vertus éminentes du soleil, car l'or excède les autres métaux : grandeur, éclat, chaleur
- arc et fleches* arc en ciel; rayons du soleil
- harpe* la musique des sphères. Importance du soleil dans cette harmonie : celle de la harpe parmi les instruments de musique.
- monstre à trois têtes* a) *le temps* (la durée) passé : le loup qui fuit l'homme  
 présent : le lion qui fait face, ne le fuit pas  
 futur : le chien qui flatte l'homme  
 b) *le temps* (climat, saisons) chaud/été : lion, roi des animaux, car domine en cette période, le soleil roi des planètes.  
 tempéré/printemps-automne : chien qui fait plaisir à son maître, à cause de la douceur du temps.  
 froid/hiver : loup qui fuit les gens, se cache, va de nuit, car c'est la période où le soleil nous fuit.  
 c) *le temps* (conjoncture) prospérité : lion car l'homme est pris d'orgueil  
 moyenne fortune : chien, car l'homme a de vrais amis et que le chien est amical à son maître.  
 adversité : loup, car l'homme se cache et devient ennemi de tous
- La queue de serpent du monstre* le temps qui passe et corrompt toute chose
- place du monstre sous les pieds* Les choses temporelles qui doivent être foulées aux pieds par l'homme de bien
- le laurier* noblesse du laurier : surpasse les arbres comme le soleil des planètes  
 — vert, aromatique couronne de victoire  
 — immunise contre la foudre  
 — aide à la divination/ soleil relié à la divination.
- Le corbeau* a) fait son nid au signe du cancer, à l'apogée du soleil  
 b) oiseau subtil, qui contrefait la voix humaine / soleil, dieu de sagesse; incite à la subtilité, au bon jugement  
 c) oiseau des augures / soleil relié à la divination
- Les 9 Muses* a) *La musique :* — les 9 sphères = la musique des sphères  
 — les 9 organes de la phonation :  
 — relation entre la musique et la divination  
 — les 9 notes de la gamme.
- b) *le processus d'apprentissage de la connaissance :*
- |                                 |                                  |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 1. désir de savoir (Clio)       | 6. imagination (Erato)           |
| 2. plaisir d'apprendre (Europe) | 7. esprit d'analyse (Terpsicore) |
| 3. persévérance (Melpomène)     | 8. esprit critique (Urania)      |
| 4. intelligence (Talia)         | 9. éloquence (Calliope)          |
| 5. mémoire (Polinia)            |                                  |

- c) *les 9 sciences :*
- |                           |  |   |            |
|---------------------------|--|---|------------|
| les 7<br>arts<br>libéraux | 1. grammaire (Saturne)   | } | trivium    |
|                           | 2. logique (Jupiter)   |   |            |
|                           | 3. rhétorique (Mars)   |   |            |
|                           | 4. arithmétique (soleil)   | } | quadrivium |
|                           | 5. géométrie (Vénus)   |   |            |
|                           | 6. astronomie/astrologie (Mercure)                                   |   |            |
|                           | 7. musique (Lune)  |   |            |
|                           | 8. philosophie (la 8e planète)                                       |   |            |
|                           | 9. métaphysique (la 9e planète)                                      |   |            |
| auxquelles s'ajoute :     |  |   |            |
|                           | 10. théologie (la 10e sphère : Apollon<br>avec sa harpe à 10 cordes) |   |            |

Devrais-je en terminant, m'excuser d'avoir organisé mon exposé autour de quelques tableaux? Ou plutôt reconnaître qu'une fois encore, le médium, c'est le message. Le fait qu'il m'ait fallu expérimenter moi-même ce que je veux démontrer, n'est pas le moindre des arguments en faveur de mon hypothèse. Grâce à quelques ensembles de lieux mnémoniques qui agissent aussi comme lieux rhétoriques, il m'a été facile d'embrasser une œuvre aussi ample et diverse que la *Glose des Échecs amoureux*, facile de m'y repérer et de m'en faire une image qui s'est fixée sans trop d'efforts dans ma mémoire.

# VI

ART ET ICONOGRAPHIE



JOHN B. FRIEDMAN\*

## LES IMAGES MNÉMOTECHNIQUES DANS LES MANUSCRITS DE L'ÉPOQUE GOTHIQUE

Dans la ballade de François Villon pour prier Notre-Dame, la mère du poète décrit une scène de jugement dernier qui était courante dans les églises gothiques<sup>1</sup> :

Femme je suis povrecte et ancienne,  
Qui riens ne sçay, oncques lettres ne leuz.  
Au moustier voy, dont suis parroissienne,  
Paradiz paint, ou sont harpes et leuz,  
Et ung enffer, ou dampnez sont bouluz;  
L'un me fait paour, l'autre joye et liesse.

De telles scènes de jugement étaient souvent la première chose que les paroissiens voyaient en entrant dans l'église, et ils pouvaient les observer longuement durant les offices religieux<sup>2</sup>. Voici un jugement dernier de provenance danoise, antérieur d'un siècle à Villon (Fig. 1). Certains éléments du dessin rendent la composition du peintre particulièrement dramatique et mémorable. D'abord, il est compartimenté : le Christ est assis en majesté dans une mandala dont la forme positive et négative est répétée dans la bouche de l'enfer, à droite du spectateur. En second lieu, il a une vivacité grotesque digne de Dante : l'état d'esprit des pécheurs et des diables s'exprime à travers la métaphore scatologique et la parodie, et le diable qui se tapit dans la bouche

\* Traduction française par Bruno Roy.

1. François Villon, *Œuvres*, éd. A. Longnon et L. Foulet, Paris, 1932, 40-41.
2. Ces scènes de jugement étaient très populaires au Moyen âge. Quelques exemples : l'église de Vicq-sur-Saint-Chartrier (Indre) : cf. Jean Hubert, «Les peintures murales de Vicq et la tradition géométrique», *Cahiers archéologiques* 1 (1946) 77-88; l'église St-Georges d'Oberzell : cf. Marc Thibout, «Les peintures murales de l'église d'Oberzell», dans *Congrès archéologique de France, Suabe, 1947* Bade 1949, 20-34; l'abbaye St-Pierre de Civate : cf. Gianpiero Bognetti et Carlo Marcora, *l'Abbazia di Civate*, Civate 1957. — Sur les peintures murales du type *biblia pauperum*, cf. Knud Banning, «Biblia pauperum and the Wall Paintings in the Church of Bellinge : the Book and the Church Wall», dans Fleming G. Andersen *et al.*, *Medieval Iconography and Narrative : A Symposium*, Odense, 1980, 124-134.



1. Le jugement dernier (vers 1350). Fresque de l'église circulaire d'Østerlars, île de Bornholm (Danemark). Photo de l'auteur.

de l'enfer, à gauche de Dieu, reproduit la posture du Christ lui-même. Enfin, il a une continuité temporelle : l'alpha et l'oméga, la création et le jugement, sont reliés par la chaîne qui enclôt les damnés, alors que les saints et les anges du paradis sont soigneusement séparés et hiérarchisés, dans un registre distinct de celui du bas qui contient les pécheurs.

Bien que de telles scènes aient été connues depuis longtemps comme des outils didactiques destinés à présenter au peuple illettré les vérités de la religion, on n'a pas remarqué de façon générale comment plusieurs d'entre elles avaient aussi une fonction mnémotechnique. Elles aident le spectateur à se rappeler les principaux points de la doctrine chrétienne aussi bien que les événements de l'histoire du salut, et, par le biais de la mémoire, à situer sa position spirituelle et temporelle dans l'ensemble plus large du monde.

À une époque où les matériaux pour écrire étaient coûteux et les livres encombrants — et encore, quand on pouvait se les procurer — même les personnes lettrées confiaient à leur mémoire un bagage important. L'emploi d'aides pour la mémoire était en conséquence courant et développé. Par exemple cet emploi d'aides mnémoniques est sous-jacent à la grande faveur médiévale pour la *divisio*, dans tous les domaines : les quatre éléments, les cinq sens, les six âges de l'homme, les sept péchés mortels, et ainsi de suite. Les vers mnémoniques aidaient l'écolier à se rappeler la généalogie des rois, les règles de la grammaire, ou le nombre de jours de chaque mois, comme on le voit encore aujourd'hui dans cette comptine bien connue des écoliers anglophones :

*Thirty days hath September,  
April, June and November.*

Le rosaire, alors comme aujourd'hui, était un aide-mémoire concret de prières à réciter. Dans les arts visuels, nous trouvons non seulement des représentations de certaines abstractions (par exemple une échelle pour montrer les degrés du salut), mais aussi des schémas d'une application plus générale : des arbres et des roues, pour rappeler plusieurs types d'information. C'est ce dernier type d'images que je veux présenter.

L'emploi de schémas visuels comme aides pour la mémoire s'est développé à partir de l'*ars memoriae* de la rhétorique classique<sup>3</sup>. L'art de mémoire, conçu dans l'Antiquité pour aider l'orateur à mémoriser de longs discours et pour présenter la preuve légale d'une façon ordonnée, se transformera au moyen âge en un outil pédagogique, en particulier de pédagogie religieuse. Nous lisons par exemple au treizième siècle dans la *Rhetorica novissima* de Boncompagno da Signa, que «le principal devoir du chrétien est de se rappeler assidument les joies invisibles du paradis et les tourments éternels de l'enfer»<sup>4</sup>.

Un des traités les mieux connus de rhétorique classique durant le moyen âge était la *Rhétorique à Hérennius*, écrite par un Romain anonyme vers l'an quatre-vingt-six avant Jésus-Christ. On a associé très tôt ce traité avec le nom de Cicéron, et on y a vu une continuation du *De inventione*. On le désignait souvent sous le titre de *Tullius secundus* ou de *Rhétorique nouvelle*, et il a eu un immense prestige<sup>5</sup>. À la fin de la période gothique, il en existait plusieurs manuscrits, y compris des traductions françaises illustrées de diagrammes mnémoniques<sup>6</sup>.

Voyons quels étaient les préceptes de l'*Hérennius* qui ont eu une influence particulière sur le développement de l'*ars memoriae* médiévale. L'auteur distingue entre la mémoire naturelle, «qui naît en même temps que la pensée», et la mémoire artificielle, qui «peut être renforcée par l'entraînement et par un système de discipline». On peut développer la mémoire artificielle par les techniques suivantes<sup>7</sup> :

3. La bibliographie de l'*ars memoriae* est abondante. Voir entre autres H. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim et New York, 1969; Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966 (trad. fr. Paris, 1976); P. Rossi, *Clavis universalis*, Milan, 1960; Helga Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, repr. Amsterdam, 1967; L.A. Post, «Ancient Memory Systems», *Classical Weekly* 25(1932) 105-110; L. Volkmann, «Ars memorativa», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s. 3(1929) 111-200.
4. Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, éd. A. Gaudenzio, dans *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, II, Bologne, 1891, 278. Sur cet auteur, voir Josef Purkart (édit.), *Boncompagno da Signa, Rola Veneris*, Delmar, N.Y., 1975.
5. Cf. Harry Caplan (édit.), *Ad C. Herennium de Ratione dicendi*, Londres-Cambridge (Mass.) 1954, et John O. Ward, «From Antiquity to the Renaissance : Glosses and Commentaries on Cicero's *Rhetorica*», dans James J. Murphy (édit.), *Medieval Eloquence*, Berkeley, 1978, 25-67.
6. Sur un manuscrit enluminé de l'*Ad Herennium* copié en 1282 (maintenant Chantilly, Musée Condé 590), cf. Jaroslav Folda, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre*, Princeton, 1976, p. 19, 43, 46, 47, pl. 24. Le manuscrit Leiden, Universitätsbibliothek, Voss. Lat. Q. 33 (X<sup>e</sup> siècle) contient un diagramme au fol. 56r : cf. Florentine Mutherich, «De Rhetorica (Eine Illustration zu Martianus Capella)», dans *Festschrift Bernhard Bischoff*, Stuttgart, 1971, p. 200 et pl. 11. Un manuscrit illustré du XV<sup>e</sup> siècle se trouve à Gand, ms. 10 : cf. Jules de Saint-Genois, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de la ville et de l'université de Gand*, Gand, 1849-1852, n° 298, p. 242-243.
7. *Ad Herennium* 16 (éd. Caplan, p. 205-208).

La mémoire artificielle inclut les arrière-plans et les images. Par les arrière-plans, je veux dire des scènes qui sont artificiellement réduites à une petite échelle tout en demeurant complètes et évidentes, de façon que nous puissions les saisir et les embrasser facilement par la mémoire naturelle : par exemple une maison, un espace intercolonnaire, une arche. Une image est la figure d'un objet dont nous voulons nous rappeler : par exemple si nous voulons nous rappeler un cheval, nous devons placer son image sur un arrière-plan défini.

Si nous disposons un nombre suffisant de ces arrière-plans de façon ordonnée, les résultats seront que, étant portés par le souvenir des images, nous pouvons répéter oralement en parfait ordre ce que nous avons confié aux arrière-plans.

Nous pouvons voir par ce résumé que l'héritage le plus pratique de l'*Hérennius* est cette triple idée d'arrière-plans, d'images et d'arrangement. L'arrière-plan fournissait un contexte pour les images qu'on y mettait, et l'arrangement ainsi compris était simplement une progression linéaire d'arrière-plans suivant la progression temporelle de l'œuvre à mémoriser.

Une des applications les plus répandues de cette «mémoire artificielle» dans la culture populaire du moyen âge a été celle qu'en ont faite les prédicateurs, pour la composition et la récitation des sermons. Les images visuelles étaient utiles autant pour la mémoire du prédicateur, que pour attirer l'attention de l'auditoire. Par exemple, Alain de Lille commence son manuel de prédication avec un «arrière-plan» visuel qui met en place tout ce qui va être présenté, et d'une façon facile à mémoriser<sup>8</sup> :

Jacob vit une échelle s'élevant de la terre et touchant le ciel, et des anges qui montaient et descendaient. L'échelle représente le progrès de l'homme catholique qui se meut des simples rudiments de la foi jusqu'à la perfection de l'homme total. Le premier barreau de cette échelle est la confession, etc.

Alain continue à monter son échelle, pour conclure que le septième barreau, c'est la prédication. À un niveau plus terre-à-terre, Jean de San Geminiano dit dans sa *Summa de exemplis* (XIV<sup>e</sup> s.) que les prédicateurs qui veulent se rappeler fidèlement les choses devraient les ramener à des similitudes inhabituelles. Les exemples qu'il utilise lui-même sont souvent empruntés au domaine technique et agricole, comme la pêche, l'apiculture, le travail des moulins à vent, tout cela pour attirer l'attention des auditoires laïques<sup>9</sup>.

La tradition de l'*ars memoriae* et celle de l'art oratoire appliqué aux sermons se rencontrent aussi dans une *Ars memorativa* compilée à Bologne en 1425<sup>10</sup>. Ce traité enseigne des techniques mnémoniques à employer dans la méditation et dans des matières connexes, «videlicet predicaciones, *Evangelia*, *Epistolas*, *Psalmos* et cetera que voluerint». L'auteur illustre ces techniques de

8. *Summa Magistri Alani doctoris universalis de arte praedicatoria*, PL 210, Préface, 111. Cf. Harry Caplan, «Classical Rhetoric and the Medieval Theory of Preaching», *Classical Philology* 28(1933), 73-96; T.M. Charland, *les Artes praedicandi. Contribution à l'étude de la rhétorique au Moyen âge*, Paris-Ottawa, 1936, 154; Marie-Thérèse d'Alverny, *Alain de Lille : textes inédits avec une introduction sur sa vie et ses œuvres*, Paris, 1965, 109-118.

9. Jean de San Geminiano, *Summa de exemplis* (éd. Anvers, 1630), VI, ch. 42.

10. Ed. Roger A. Pack, «An *Ars memorativa* from the Late Middle Ages», *Arch. d'hist. doctrinale et litt. du M. Âge* 46(1979), 221-275 (spéc. p. 230, 256-259).

mémorisation avec un sermon-type sur le thème «Aime ton prochain comme toi-même».

L'art de mémoire, dans ses manifestations médiévales, était aussi largement disséminé dans l'enseignement, comme nous pouvons le voir par la pratique de trois maîtres très différents l'un de l'autre : Hugues de Saint-Victor, Jacques de Cessoles et Thomas Bradwardine.

Bradwardine (XIV<sup>e</sup> s.) était un maître d'Oxford et un *fellow* du Merton College, ce grand centre d'Astronomie en Angleterre; il devait ensuite devenir archevêque de Canterbury. Il a écrit un traité de mémoire artificielle qui doit sans doute refléter sa pratique pédagogique. Sa technique pour mémoriser les lettres et les chiffres demande qu'on pense à des images qui ressemblent à la chose à mémoriser, ou qui la contiennent d'une façon ou d'une autre. Ainsi, pour se rappeler la lettre A, nous pensons à Adam qui cache son sexe avec des feuilles vertes; pour la syllabe BA, nous pensons au *ballisterius*, le mot latin pour un archer; pour les chiffres UN et DEUX, ce sont l'unicorne, et Moïse cornu tenant les tablettes de la loi.

Pour Bradwardine, le même truc s'applique à la mémorisation d'objets plus complexes, comme les signes du zodiaque et leur progression cyclique à partir d'Ariès, le Bélier. Voici ce qu'il dit<sup>11</sup> :

Que le mémorisateur peigne, au commencement de la première place, un bélier très blanc, debout sur ses pattes de derrière, avec des cornes dorées s'il le désire. À la droite du bélier, qu'il mette un taureau extrêmement rouge, qui le frappe de ses pattes arrière. Le bélier doit frapper les testicules grosses et enflées du taureau de façon à ce qu'elles saignent. Par les testicules, on se rappellera qu'il s'agit d'un taureau, et non d'un bœuf castré.

Comme Bradwardine a probablement écrit une *Tabula astronomiae*<sup>12</sup>, il est possible que cette description soit une illustration très simplifiée de sa façon d'enseigner, à partir de diagrammes, la position et l'arrangement des constellations. Ce schéma circulaire du zodiaque illustre d'autres préceptes contenus dans son art de mémoire, comme sa préoccupation pour les couleurs vives et contrastantes en tant qu'aides mémorielles, et son opinion que le mémorisateur doit, par des images actives (*imagines agentes*), montrer les liens entre une image mnémotique et l'autre. Ainsi, le bélier frappe et est frappé.

Hugues de Saint-Victor a écrit un compendium d'histoire intitulé *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, qui nous donne une idée de la sorte de pédagogie qui se pratiquait à l'abbaye Saint-Victor de Paris. Cette œuvre consiste essentiellement en un prologue sur la technique mnémotique, suivi d'une collection d'événements historiques, de personnages célèbres, et de lieux à confier à la mémoire<sup>13</sup>. Il offre des préceptes variés pour mémoriser les

11. Texte latin du traité dans Beryl Rowland, «Bishop Bradwardine, the Artificial Memory and the house of Fame», dans R.H. Robbins, *Chaucer at Albany*, New York, 1875, 55-62 (spéc. p. 58). Cf. aussi B. Rowland, «Bishop Bradwardine on the Artificial Memory», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41(1978), 307-312.
12. Cf. H.A. Oberman, *Archbishop Thomas Bradwardine, A Fourteenth Century Augustinian*, Utrecht, 1958, 13.
13. Grover A. Zinn, Jr., «Hugh of Saint-Victor and the Art of Memory», *Viator* 5(1974), 211-234; William M. Green, «Hugo of St. Victor *De Tribus Maximis Circumstantiis Gestorum*», *Speculum* 18(1943), 484-492 (éd. de la préface p. 488-489).

événements sur un continuum temporel. On voit par là que Hugues est réellement plus intéressé par les notions de place et d'arrangement de l'*Hérennius* que par la notion d'image. Cependant, dans ce traité comme dans deux autres de Hugues, le *De Archa Noe morali* et le *De quinque septenariis*, il nous montre comment les techniques mémorielles pouvaient engendrer des patrons aisément transférables au domaine des arts visuels.

Dans le prologue du *De tribus*, Hugues compare la technique mnémorique à une bourse de changeur, dans laquelle l'ordre et l'arrangement ont une grande importance. À son avis, la confusion est la mère de l'oubli. Il va illustrer cette idée avec l'image du changeur qui a dans sa bourse (*marsupiam*) plusieurs petites poches pour les monnaies de valeur différente : il peut ainsi déboursier rapidement ce qu'il faut. De la même façon, l'esprit devrait avoir des *loci* ou des *receptacula* pour contenir les images nécessaires à la mémorisation. La pièce de monnaie, par sa forme circulaire et par la combinaison qu'elle offre d'une image associée à une légende, a vraiment joué au Moyen âge un rôle important dans le développement du patron mnémorique de la roue, qui nous occupera plus loin.

Hugues de Saint-Victor était aussi intéressé à l'idée d'arrangement linéaire en tant qu'aide pédagogique pour la mémorisation de l'information historique. Pour se rappeler les nombres de un à dix, il conseille de visualiser des points le long d'une ligne; pour se rappeler des personnes, de les disposer en ordre chronologique le long d'une ligne. Dans le traité sur l'*Arche de Noé*, il donne une application pratique de cette technique en utilisant une figure mnémorique où la quille du bateau, allant d'est en ouest, décrit l'histoire depuis la création jusqu'au jugement dernier. Tout le long de cette ligne, des *loci* placés avec soin indiquent la place des personnes et des événements<sup>14</sup>. Il est vraisemblable que ce traitement visuel de l'arche renvoie à de véritables illustrations manuscrites de l'arche utilisées de cette façon pour l'enseignement à l'abbaye de Saint-Victor.

La mémoire artificielle au sens médiéval apparaît dans l'œuvre de Jacques de Cessoles, les *Moralités sur le jeu des échecs*. Dans ce traité, destiné à montrer au prince quels sont les devoirs propres à chacun des trois états, il emploie la métaphore de l'échiquier. Les soixante-quatre cases, et la relation spatiale des pions avec le roi (*rex*), le chevalier (*milites*) et l'évêque (*alphiles*)<sup>15</sup>, illustrent la relation de ceux qui gouvernent, de ceux qui combattent et de ceux qui prient avec ceux qui travaillent. Les pièces mobiles sont les «images», avec leur symbolisme annexe de sceptres, de créneaux défensifs, et cetera. Et leur position et leurs valeurs sont mémorisées sur une surface plane par le moyen de *loci* carrés<sup>16</sup>.

Les techniques mémorielles que nous venons de voir étaient largement pratiquées par des personnes «lettrées» dans plusieurs circonstances de la vie.

14. H. de St-Victor, *De Archa Noe Morali*, PL 176, 677. Sur cette notion, cf. A.C. Esmeijer, *Divina quaternitas : a Preliminary Study on the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, 1978, 97 s.

15. Les *alphiles* (juges, en arabe) sont devenus les *bishops* en anglais, et en français les *fous* (N.d.tr.).

16. Cf. Raymond D. Di Lorenzo, «The Collection Form and the Art of Memory in *Libellus super ludo schachchorum* of Jacobus de Cessolis», *Mediaeval Studies* 35(1973), 205-221

Voici un poème de quatre vers mnémotechniques intitulé *Annus*, composé sur la base des méthodes de l'*Hérennius*, pour enseigner à mémoriser les parties de l'année. Ce poème vient d'une collection de poèmes proverbiaux écrits par Richard de Segbruck, un moine de Durham vers 1395. Non seulement les vers nous aident à nous rappeler comment épeler le mot *annus* (l'année) — car chaque vers contient une anagramme de ce mot — mais il donne aussi les mois, les semaines et les jours grâce à l'«image» de l'arbre avec ses branches et les oiseaux qui y nichent<sup>17</sup> :

*Est arbor quedam retinens ramos duodenos :*  
*Quinquaginta duos retinent rami sibi nidos,*  
*Nidorum quisque septem volucres habet in se,*  
*Et volucrum quisque sibi nomen habet speciale.*  
 [Il y a un arbre à douze rameaux :  
 Sur les rameaux, cinquante-deux nids;  
 Chacun des nids a sept oiseaux,  
 Chaque oiseau a son nom à lui.]

Les composantes de l'année sont ici ajustées au modèle de l'arbre à branches, un diagramme stématique qui est à la fois analytique et synthétique : le temps y est fractionné en parties, et les parties sont recomposées pour former l'année.

Bien qu'on ait ici un emploi très simple de l'arbre comme *divisio scientiae*, nous allons voir que l'arbre peut devenir un modèle mnémotechnique d'une grande complexité<sup>18</sup>. Dans un tel modèle, le tronc de l'arbre représente l'idée principale, avec les branches qui deviennent des sous-catégories de plus en plus divisées et redivisées, jusqu'aux brindilles et aux feuilles<sup>19</sup>.

Je ne propose pas ici un survol du genre arbre dans l'art médiéval — il y en a toute une forêt — mais j'aimerais m'arrêter à trois modèles qui semblent avoir eu une grande vogue populaire.

Commençons avec un des modèles les plus simples de l'arbre mnémotechnique, l'arbre de consanguinité. Dans les manuscrits juridiques qui nous ont conservé le texte des *Institutes* de Justinien, on retrouve couramment des illus-

17. La collection d'épigrammes du ms. B.L. Arundel 507 a été éditée par C. Horstman, *Yorkshire Writers*, Londres, 1895, vol. I. Le passage cité ici est à p. 433, l. 559-562.
18. La meilleure étude sur le sujet, du point de vue de la tradition mémorielle, est celle de Michael Evans, «The Geometry of the Mind», *The Architectural Association Quarterly* 12.4(1980), 33-55, bien que l'auteur ne fasse pas le lien entre la mémoire et les figures de l'arbre et de la roue. Cf. aussi John E. Murdoch, *Album of Science : Antiquity and the Middle Ages*, New York, 1984, 30-61, 72-84. Quelques discussions utiles sur le schéma de l'arbre dans les manuscrits médiévaux : Gerhart B. Ladner, «Medieval and Modern Understanding of Symbolism : A Comparison», *Speculum* 54(1979), 223-256; Peter Dronke, «Arbor Caritas», dans P.L. Heyworth, *Medieval Studies for J.A.W. Bennett*, Oxford 1981, 207-243; excellentes reproductions d'arbres dans E. Bruning, «Het Lignum Vitae van den H. Bonaventura in de Ikonographie der Veertiende Eeuw», *Het Gildeboek* 11(1928), 15-41. Sur l'arbre en général, Manfred Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, Baden-Baden, 1976.
19. L'*arbor sapientiae*, par exemple, va des sept arts libéraux à la Trinité elle-même : cf. le poème de Théodulfe d'Orléans qui en donne un excellent exemple (*MGH, Poet. Lat. Med. Aevi*, repr. Berlin, 1978, p. 544-547). Sur ce sujet, cf. Michael Evans, «Allegorical Women and Practical Men : the Iconography of the Artes Reconsidered», dans Derek Baker, *Medieval Women*, Oxford, 1978, 305-329, spéc. pl. I; Nicholas H. Stenek, «A Late Medieval *Arbor scientiarum*», *Speculum* 50(1975), 245-269; M.-Thérèse d'Alverny, «La Sagesse et ses sept filles», dans *Mélanges Félix Grat*, I, Paris, 1949, 255.

trations des liens généalogiques établissant les droits à l'héritage<sup>20</sup>. Isidore de Séville appelait ces illustrations des *stemmata* (arbre, en grec)<sup>21</sup>, et il est vraisemblable qu'elles avaient un rôle mnémorique. Parfois, au lieu d'un tronc naturaliste de l'arbre, on a une figure royale ou impériale, qui peut vouloir désigner Justinien lui-même. Ce personnage «présente» le tableau des relations, et aide le lecteur à faire le lien entre les arbres généalogiques et la loi et l'état. Le droit canon, qui s'intéressait à la codification des relations familiales en vue d'éviter l'inceste, a adapté ces diagrammes et ces illustrations en développant une sorte de diagramme qui montrait, de façon facile à retenir, le plus proche degré de parenté permis pour contracter mariage. Dans plusieurs cas, la figure de «présentation» est modifiée : d'impériale, elle devient ecclésiastique (le pape) ou biblique (Adam, le premier père)<sup>22</sup>.

À la fin du Moyen âge, ces arbres revêtaient souvent une magnifique complexité dans les manuscrits du *Décret* de Gratien et des *Décrétales* de Grégoire IX, les textes de base du droit canonique, comme on le voit dans un bel exemple de provenance bolonaise, accompagné du traité en vers de Jean de Dieu sur l'arbre de consanguinité (Fig. 2)<sup>23</sup>.

L'arbre était un des schémas employés par Pierre de Poitiers, maître et ensuite chancelier de l'université de Paris, pour enseigner l'histoire<sup>24</sup>. Selon son biographe Albert de Trois-Fontaines, Pierre «inventa des arbres historiques de l'Ancien Testament, qui étaient peints sur des peaux»<sup>25</sup>. Ces cartes, très semblables aux cartes enroulées qu'on trouve encore dans nos écoles, étaient populaires soit en format de livre, soit en rouleaux. Les cartes enroulées pouvaient avoir plusieurs mètres de long<sup>26</sup>. Elles montraient les six âges du monde, chacun introduit par un personnage de l'Ancien Testament, excepté pour le dernier âge, inauguré par le Christ lui-même. Voici un exemple (Fig. 3) dans lequel Adam et Ève marquent le début d'un arbre stemmatique, qui va se terminer avec un portrait du Christ au bas du rouleau. Le tronc de cet arbre étonnamment grêle est fait de compartiments contenant des bustes des ancêtres directs du Christ, dans la tradition de l'arbre de Jessé<sup>27</sup>. D'autres personnages de l'histoire biblique (et aussi de l'histoire profane, dans quelques manuscrits interpolés) étaient rattachés au tronc par des branches. Par exemple, les arbres d'Adam et Ève se ramifient par le bas pour former la généalogie de leur descendance dessinant les côtés du rectangle

20. Cf. Hermann Schadt, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis bis zum 4. Laterankonzil 1215*, Tübingen 1982; G.B. Ladner, «Medieval and Modern...», 241-245; E. Volterra, «La *Graduum agnationis vetustissima descriptio* segnalata da Cujas», *Atti della Accademia dei Lincei, 375, Memorie, Cl. Scienze morali, storiche e filol.*, Sér. 8, 22, fasc. 1(1978), 45-54.

21. Isidore, *Etymologiae* IX, 5, 13 et IX, 6, 28.

22. Une miniature du ms. Cambridge, Corpus Christi College 10, fol. 330, a été publiée par Rosy Schilling, «The *Decretum Gratiani* formerly in the C.W. Dyson Perrin Collection», *The Journal of the British Archaeological Association*, Sér. 3. 26(1963), 32 et 36.

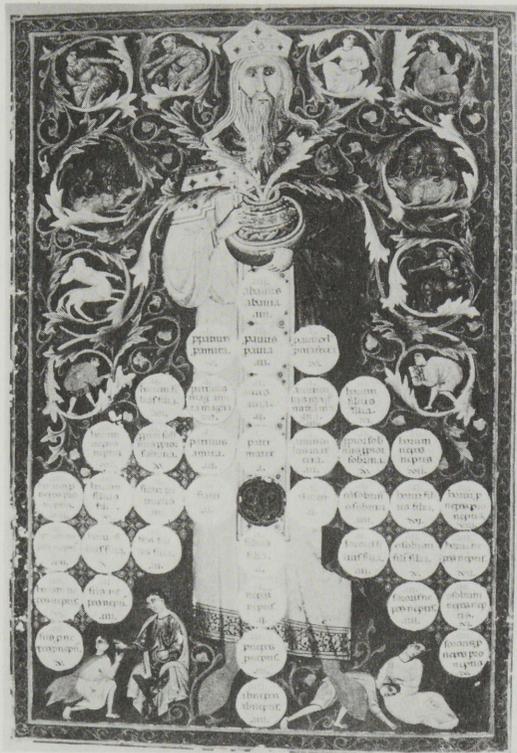
23. Sur cet auteur peu connu, cf. Antonio D. de Sousa Costa, *Um mestre Português em Bolonha no século XIII, João de Deus*, Braga 1957, 65-8.

24. Sur Pierre de Poitiers, cf. P.S. Moore, *The Works of Peter of Poitiers*, Washington D.C. 1936, 1-8.

25. *Chronica Albrici Monachi Trium Fontium*, dans *MGH, Scriptores*, XXIII, 866.20.

26. Cf. William H. Monroe, «A Roll-Manuscript of Peter of Poitiers' *Compendium*», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 65 (1978) 92-107.

27. Cf. A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford 1934.



2. L'arbre de consanguinité (vers 1325). Miniature des *Décrétales* de Grégoire IX, ms. Vaticano, Pal. lat. 629, folio 5. Gracieuseté de la Bibliothèque vaticane.

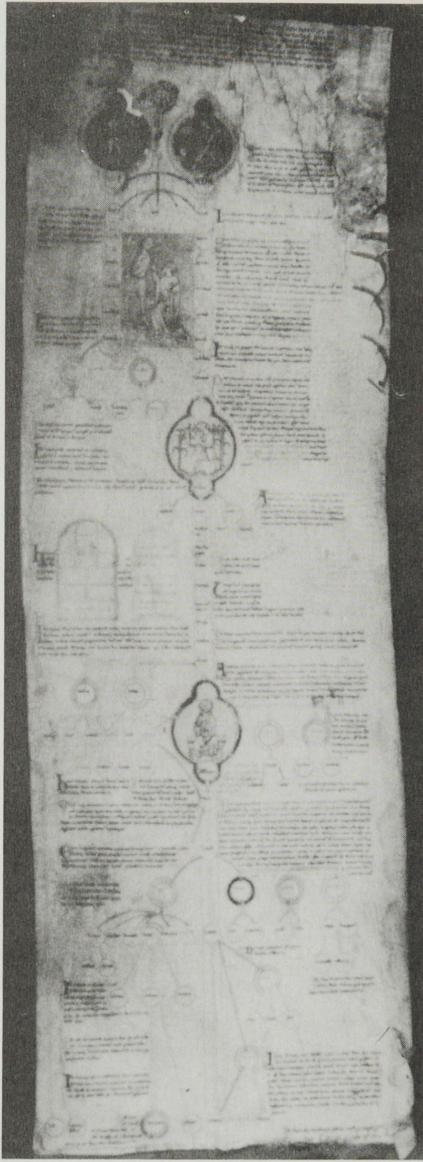
qui contient une peinture du meurtre d'Abel. À son tour cette scène est reliée avec l'œuvre du repoplement, dans le cercle de Noé faisant la récolte.

Pierre dit expressément dans le prologue de son *Compendium* que celui-ci est basé sur un format mnémotechnique. Il dit qu'à cause de la richesse de l'écriture sainte, de sa difficulté pour le néophyte, et de la rareté des livres, il a essayé de faire une seule petite œuvre pour contenir les récits sacrés, «comme un petit sac de la mémoire»<sup>28</sup>. Cette image du *sacculus* nous rappelle la *marsupiam* de Hugues de Saint-Victor.

Un autre type d'arbre, beaucoup plus complexe, présente en sens inverse le modèle stématique que nous avons vu jusqu'ici. On le trouve dans le célèbre *Speculum virginum* (ca. 1130/40), qu'on associe parfois avec le nom de Conrad d'Hirsau<sup>29</sup>.

28. Cité dans P.S. Moore, *The Works...*, p. 99.

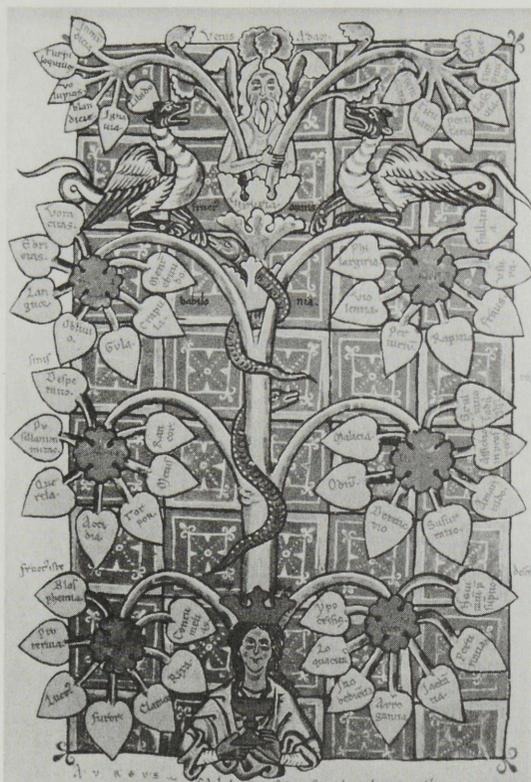
29. Le *Speculum virginum* a été édité en 1982 par Matthäus Bernard, dans les «Beihefte zum Archiv f. Kulturgeschichte», n° 16. Cf. aussi M. Bernard, *Speculum Virginum*, Cologne 1955; A. Watson, «A Manuscript of the *Speculum Virginum* in the Walters Art Gallery», *The Journal of the Walters Art Gallery* 10(1947) 61-74; Greenhill, «Die Stellung der Handschrift British Museum Arundel 44 an der Überlieferung des *Speculum Virginum*», *Mitteilungen der Grabmann-Institutes der Univ. München* 10(1965) 1-28. Étude plus large dans Karl Langosch, «*Arbores virtutum et viciorum*. Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters», dans W. Stach et H. Walther, *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters: Ehrengabe für Karl Strecker*, Dresde



3. L'arbre de l'histoire (vers 1220). Pierre de Poitiers,  
*Compendium historiae in genealogia Christi*. Cleveland museum of Art,  
 MS 73.5 (de provenance anglaise). Gracieuseté du Musée de Cleveland.

Le *Speculum* est un traité de dévotion en forme de dialogue entre un prêtre, Peregrinus, et une religieuse, Theodora; il est illustré par plusieurs diagrammes d'arbres et de roues. Un de ces arbres, l'arbre des vices (Fig. 4),

1931, 117-131. Une œuvre du Ps.-Hugues de Saint-Victor, le *De fructu carnis et spiritus* (PL 176, 997) dérive du *Speculum* et contient aussi des arbres des vices. Cf. M. Bernard, «Das *Speculum Virginum* als Überlieferungszeuge fröhscholastischer Texte», *Scholastik* 28(1953) 69-78; Robert Bultot, «L'auteur et la fonction littéraire du *De fructibus carnis et spiritus*», *Rech. de théol. ancienne et médiévale* 30(1963) 248-254.



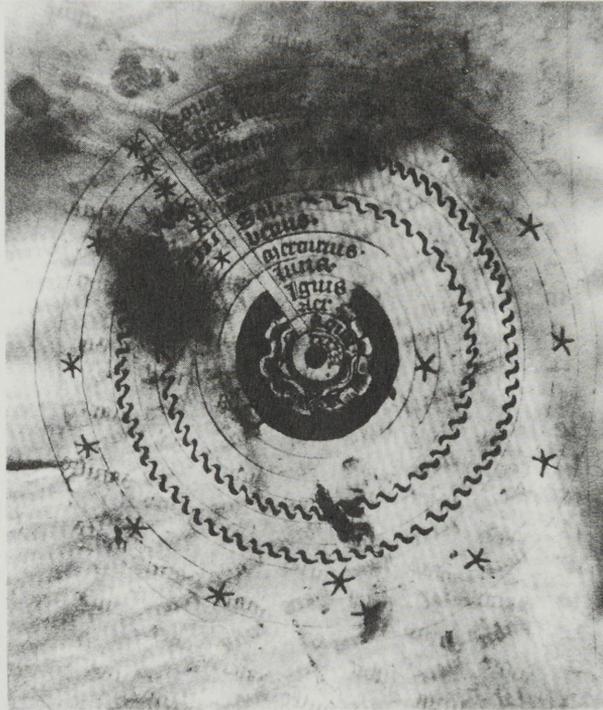
4. L'arbre des vices (vers 1375). *Speculum virginum*, ms. Leipzig, Universitätsbibliothek 665, fol. 39. Gracieuseté de la Bibliothèque universitaire de Leipzig.

illustre l'axiome de Grégoire le Grand selon lequel l'Orgueil est la racine de tous les vices<sup>30</sup>. Ici *Superbia*, imaginée comme la Prostituée écarlate de Babylone tenant sa coupe d'or, donne naissance à un tronc dont les branches se tournent vers le bas, loin de Dieu. Ces branches donnent de mauvais fruits, dont les légendes indiquent que ce sont les péchés du cœur et de l'esprit : la haine, l'envie et l'avarice. À leur tour, les péchés engendrent les vices sous forme de feuilles. Au sommet du tronc, on a *Luxuria* et le vieil Adam, dont la chute commença avec l'orgueil et se termina en luxure. Sur un folio adjacent de ce manuscrit, on a peint parallèlement un arbre des vertus enraciné dans l'humilité et se terminant en charité ; il contient un buste du nouvel Adam.

Une variante de l'arbre du *Speculum virginum*, qui montre peut-être plus clairement la fonction mnémotechnique de ce schéma, est celle de l'arbre de prédication. Le développement d'un sermon y est figuré sous la forme d'un arbre : le thème est le tronc, les principales divisions les branches, et les développements et *exempla*, les branches et les brindilles. L'exemple le plus connu de cette forme est sans doute celui du *Parson's Tale* de Chaucer. Bien que le texte

30. S. Grégoire, *Moralia in Job* 31,45 (PL 76, 621).

fasse constamment allusion à la structure de l'arbre, Chaucer ne le décrit pas visuellement. Nous avons déjà vu l'application de l'*ars memorativa* à la prédication, et il n'est donc pas étonnant que nous rencontrions un schéma mnémorique comme cet arbre de prédication (Fig. 5), probablement destiné à aider le prédicateur à diviser sa matière et à se rappeler les divisions. Comme l'observait un prédicateur du XV<sup>e</sup> siècle, Maurice de Leyde, «predicare est arborisare»<sup>31</sup>.



5. Le diagramme des planètes (vers 1380). Calendrier astronomique de Richard de Thorpe, York (Angleterre), folio 30V. Collection du Dr. I. J. Pincus, Los Angeles, Calif. Gracieuseté du Dr. Pincus.

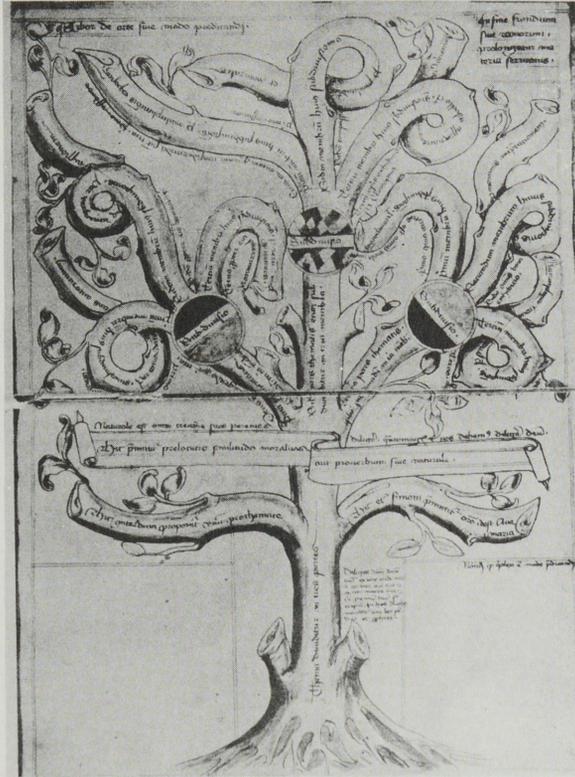
Un autre schéma mnémorique a eu autant de faveur que l'arbre : c'est celui de la roue mnémorique. La roue est une image non seulement agréable et fermée sur elle-même, facile à visualiser, mais elle a aussi l'avantage de pouvoir être subdivisée de plusieurs façons : hiérarchiquement, par une série de cercles allant du centre à la circonférence, radialement par une série de compartiments divisés par des rayons, et linéairement autour de la circonférence<sup>32</sup>. On se rappelle que Bradwardine employait le cercle de cette dernière façon pour les signes du zodiaque : «que le mémorisateur peigne au commencement de la première place un bélier très blanc...» Le cercle ici a en

31. Cité par Urs Kamber, *Arbor amoris, der Minnebaum; ein Pseudo-Bonaventura-Traktat*, Berlin, 1964, 70, et T.M. Charland, *Artes...*, p. 70.

32. Voir l'excellente discussion de ce point dans M. Evans, «The Geometry...» (réf. *supra*, n. 18), 43-44.

fait une «première place» à cause de la croyance populaire dans la création du Bélier au printemps<sup>33</sup>. C'est ainsi que Chaucer commence les *Canterbury Tales* au moment où «le jeune Soleil a fait la moitié de sa course dans le Taureau».

Une des formes les plus connues de la roue de mémoire est le diagramme planétaire. Un exemple emprunté à un calendrier du Yorkshire de Richard de Thorpe (Fig. 6), et d'un type qu'on rencontre aussi dans la *Sphère* de Jean



6. Frédéric de Nurx, *Arbor de arte praedicandi*, ms. München, Staatsbibliothek, Clm 23865, fol. 19r-20v (vers 1400). Gracieuseté de la Bibliothèque de Munich.

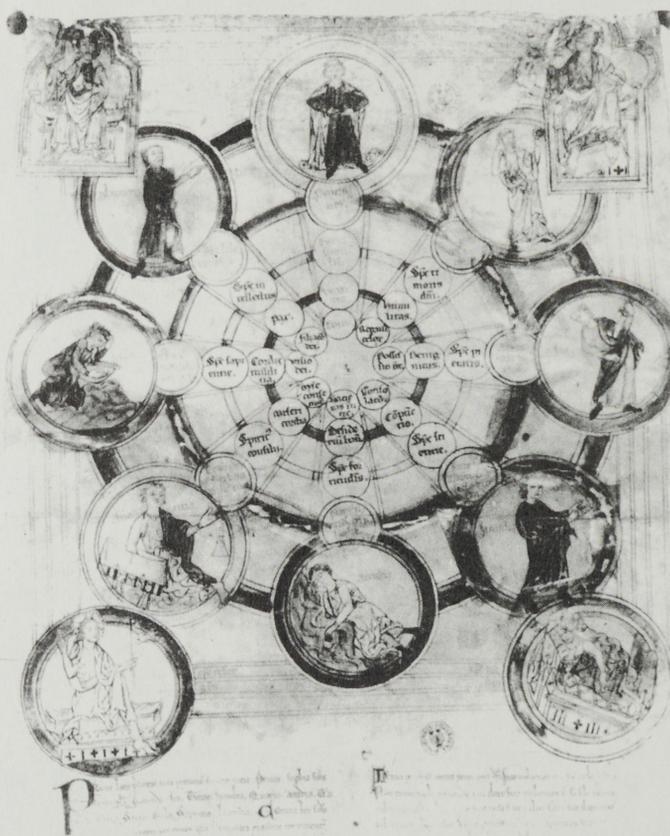
de Sacrobosco, montre l'ordonnance des sept planètes, des quatre éléments, des régions des étoiles fixes, et de la neuvième sphère<sup>34</sup>. *Luna* et *Sol* reçoivent leurs signes familiers dans leur propre sphère. Une telle roue devait aider le spectateur à se rappeler l'ordre des planètes et leur relation avec les éléments, les matériaux de construction de l'univers.

Il y a un modèle de roue qui comporte une prolifération de cercles plus petits, de la même manière que l'arbre déployait ses branches : c'est le

33. Témoins de cette croyance populaire : Bède, *De temporum ratione* (éd. W. Jones, 1943, 66); Bernard Silvestre, *Commentum super sex libros Eneidos Virgilii* (éd. G. Riedel, 1924, p. 77); Honorius, *Hexameron*, c. 6 (PL 172, 166).

34. Cf. John B. Friedman, «Richard de Thorpe's Astronomical Kalendar and the Luxury Trade at York», *Studies in the Age of Chaucer* 7(1985), 00-000.

diagramme des «cinq sept», qui semble être un commentaire du traité des *Cinq septénaires* de Hugues de Saint-Victor. Le fait que les modèles de la roue et de l'arbre se soient retrouvés en position complémentaire peut s'expliquer ainsi : souvent, les roues de mémoire étaient employées pour illustrer le *Compendium historiae* de Perre de Poitiers. À Oxford, on conserve deux rouleaux (Fig. 7) : un qui contient l'arbre de mémoire de Pierre, et l'autre la roue de mémoire de Hugues. Ces deux rouleaux devaient être au moyen âge une seule et même carte destinée à l'usage scolaire<sup>35</sup>.



7. Hugues de Saint-Victor, *De septem septenariis*, ms. Oxford, Bodleian Library, Lat. th. c.2(R), fol. 16 (vers 1250). Gracieuseté de la Bodleian Library.

On comprendra mieux cette roue complexe si on la met en relation avec le traité dont elle provient. Hugues expliquait qu'il voulait énumérer les cinq septénaires, c'est-à-dire les sept péchés mortels, les sept demandes du *Pater*, les dons du Saint-Esprit, les sept vertus et les sept béatitudes, comme il dit, «en les énumérant d'abord un par un, en les distinguant l'un de l'autre et en les

35. C'est le manuscrit Oxford, Bodleian Library, Lat. Theol. C.2.R. Il est mentionné dans Rosamund Tuve, *Allegorical Imagery*, Princeton, 1966, p. 95 («chart-like aids to memory»).

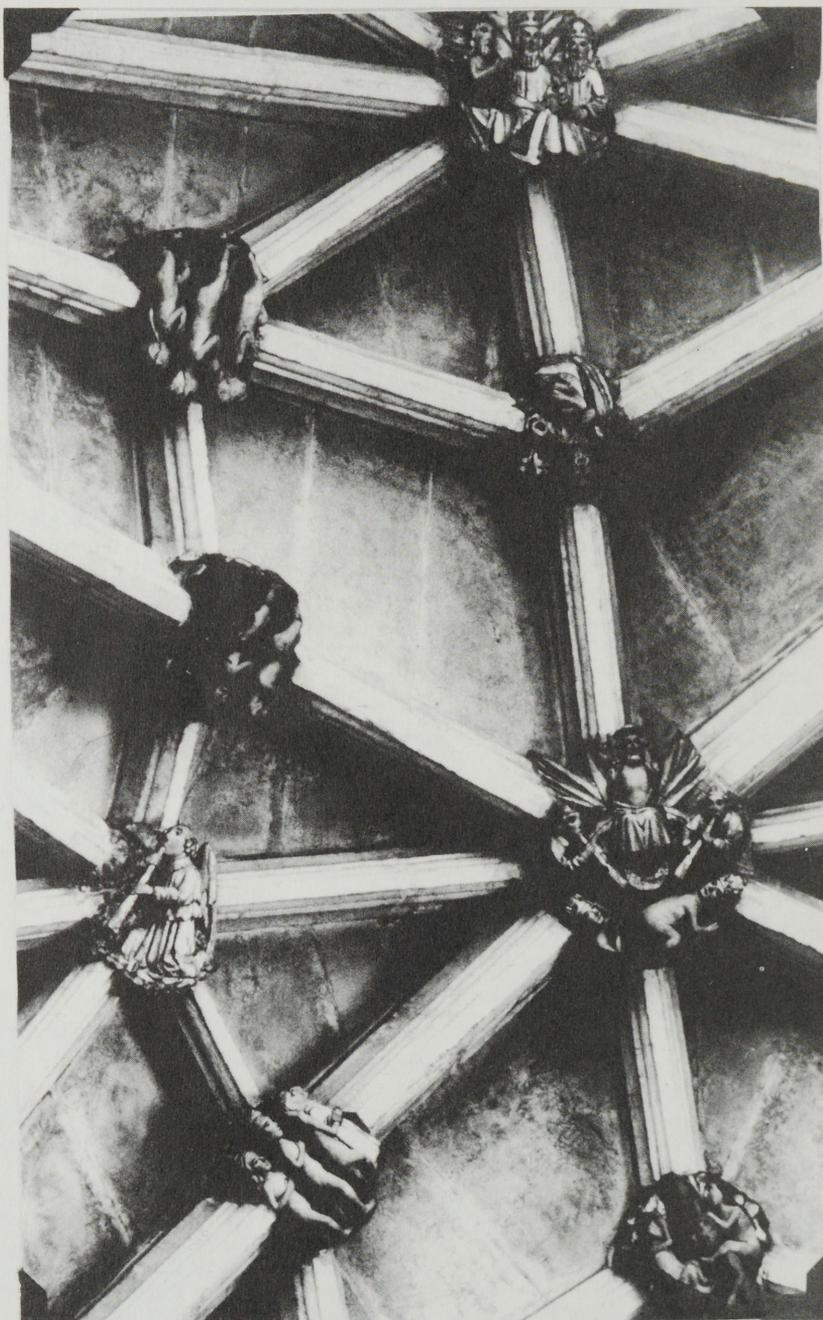
comparant en détail afin de montrer la correspondance qui existe entre eux»<sup>36</sup>. Ce programme est rempli par la roue de mémoire, qui incorpore ainsi beaucoup de matériel étranger. Aux quatre coins du rectangle qui contient la roue, il y a quatre portraits du Christ : dans l'esprit, dans la chair, à la résurrection, et enfin au jugement. Ils sont reliés à quatre des sept péchés mortels, qui vont vers le centre en ordre ascendant à travers les cinq septénaires, et dont chacun est contraire d'une façon ou d'une autre au péché avec lequel il est relié.

J'aimerais terminer, comme j'ai commencé, avec une vision du jugement. C'est un programme mnémonique en forme de roue de mémoire d'une grande complexité et d'un mystère considérable. Ce programme consiste en plusieurs centaines de bosses en bois sculpté polychrome, reliées visuellement l'une à l'autre par un rayon comme dans le patron d'une voûte en éventail. Elles se trouvent dans la cathédrale de Norwich en Angleterre, très haut au-dessus du sol<sup>37</sup>. Leur complexité vient du fait que si on les lit d'est en ouest, elles représentent la plupart des événements de l'histoire chrétienne selon un vaste modèle de cercles groupés en constellations, comme dans le programme d'histoire sainte présenté par Pierre de Poitiers. Leur mystère vient du fait que bien qu'elles aient été mises là de toute évidence pour réaliser un programme mnémonique, il est difficile de voir comment l'assemblée a pu mémoriser quoi que ce soit à partir d'elles, puisqu'elles sont placées si haut. Elles sont différentes des miséricordes sculptées et des autres sculptures satiriques médiévales, dessinées pour l'amusement des maçons et des sculpteurs; leur fonction didactique est évidente. Au centre d'un groupe particulier (Fig. 8a, b, c), nous avons Dieu qui préside à la résurrection universelle. Au-dessus de lui, Pierre et ses clés, et encore plus haut, la Trinité. Tout autour de ce patron il y a des groupes d'âmes conduites par des anges et des démons; ils sont reliés radialement par la voûte au motif central. On pouvait, si on avait assez de temps, et un cou sur roulement à billes, examiner ce plafond un peu comme on étudie le ciel étoilé. On apprenait, à partir de ces diagrammes complexes : la création, l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, et le jugement dernier. On peut présumer que nos ancêtres avaient, en même temps qu'une mémoire capable de retenir tout ce matériel, une vue supérieure à la nôtre pour apprécier, à l'œil nu, ces admirables rondes-bosses<sup>38</sup>.

36. Roger Baron (édit. et trad.), *Hugues de Saint-Victor : six opusculs spirituels*, Paris, 1969 («Sources chrétiennes», 155), p. 100. Cf. J. Wach, «Hugh of St. Victor on Virtues and Vices», *Anglican Theological Review* 31(1949), 25-33.

37. Sur ces rondes-bosses, voir E.M. Goulburn, *The Ancient Sculptures in the Roof of Norwich Cathedral*, Londres, 1876; C.H.B. Quennell, *The Cathedral Church of Norwich*, Londres, 1912; E.C. Le Grice, *Norwich Cathedral*, Norwich 1944, 2 vol.; R.H. Mottram, *The Glories of Norwich Cathedral*, Londres, 1948; C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, Cambridge, 1948, 201-202; M.Q. Smith, «The Roof Bosses of Norwich Cathedral and their Relation to the Medieval Drama of the City», *Norfolk Archaeology* 32/1(1958), 12-20; Gilbert Thurlow, *The Pictorial History of Norwich Cathedral*, Stockport, 1966; A.B. Whittingham, *Norwich Cathedral Bosses and Misericords*, Norwich, 1981. Je tiens à remercier chaleureusement Madame Frances Barasch, qui m'a aidé ici.

38. Au moment où ces bosses étaient mises en place, l'iconographie mnémonique des manuscrits s'orientait vers un style emblématique, fait de la combinaison recherchée d'objets disparates, tels qu'on les retrouvera dans les livres d'emblèmes du XVI<sup>e</sup> siècle. On peut voir des traces de ce processus dans un art de mémoire de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> s. (ms. Wien, Österr. Nationalbibl. 5393, reproduit dans L. Volkman, «Ars memorativa», 113-123 et 123-128). Du côté anglais on peut citer, presque contemporain des bosses de



8. Le jugement dernier (vers 1450). Nef de la cathédrale de Norwich (Angleterre). Photo de l'auteur.

Norwich, un traité de mémoire par le moine de Durham Thomas Swalwell (ms. London, B.L. Add. 28805). Dans ce traité, les miniatures veulent solliciter l'ingéniosité de l'esprit par des combinaisons et des rappels d'objets disparates.

FRANÇOIS GARNIER

## LES SITUATIONS, LES POSITIONS ET LES GESTES FIGURANT LE PASSÉ

Chaque langage a des caractères propres qui l'avantagent par rapport à d'autres pour l'expression dans quelques domaines et lui rendent plus difficile, voire impossible, la traduction de certains ordres de faits et d'idées. Je n'entrerai pas ici dans une comparaison détaillée du langage verbal et du langage iconique. Mais on peut étudier de façon valable les formes visuelles figurant le passé sans avoir pris conscience d'abord de la disproportion des moyens dont disposent ces deux formes de langage pour l'expression du temps.

Le langage verbal utilise de nombreux éléments et formes syntaxiques pour exprimer et préciser les relations temporelles. Il offre la possibilité d'employer des termes généraux comme le passé, le présent et l'avenir, ou d'autres plus particuliers comme la veille, le lendemain. Sa richesse permet de nuancer la simultanéité, l'antériorité, la postériorité, et les évocations du souvenir, du regret, et de l'espérance. Il n'est pas question d'inventorier ici tous les substantifs qui expriment directement ou impliquent une relation temporelle claire et précise. Les adjectifs, les adverbes et les prépositions associés aux temps des verbes, peuvent déterminer presque à l'infini les formes de l'antériorité, de la postériorité et de la durée. Le nombre donne une mesure exacte des secondes, des heures, des jours ou des siècles. Introduites dans le cadre d'une chronologie rigoureuse, les datations situent les faits avec une précision qui satisfait pleinement l'esprit de géométrie. Le développement linéaire des propositions présente les événements sous une forme qui par elle-même exprime déjà la succession.

La représentation visuelle est d'une nature totalement différente. Composée d'éléments concrets qui s'offrent globalement et simultanément à la perception, elle n'impose ni ordre de lecture ni notions abstraites. Tous les êtres figurés sont figés et immobiles même si la disposition de leurs membres suggère le mouvement. Toute lecture d'une relation de succession, de durée, de vitesse et plus généralement d'une relation temporelle, est le fruit d'une

interprétation se référant à un code conventionnel plus qu'aux données de l'expérience sensible.

La recherche des procédés utilisés par les imagiers médiévaux pour exprimer des relations temporelles ne peut faire ici l'objet que d'un survol. Elle mériterait de plus amples développements. Comment les artistes disent en image «avant», «pendant», «après», comment représentent-ils le passé en tant que passé? Par quels artifices parviennent-ils à faire exprimer par le langage de l'image des idées qui correspondent mal aux moyens dont ils disposent? Dans quelle mesure ont-ils réussi à créer un système pratique et efficace?

Pour répondre à ces questions, on s'appuiera principalement sur l'étude des enluminures. La proximité de l'image et du texte qu'elle illustre permet en effet des comparaisons fructueuses.

Le rapprochement d'un médaillon de la Bible moralisée d'Oxford avec le court texte qu'il illustre va montrer, à titre d'exemple, comment l'image ne traduit souvent que partiellement et de façon peu fidèle ce que le texte énonce clairement<sup>1</sup> (fig. 1). Il s'agit d'une phrase qui résume deux versets de l'Exode



1. Moïse fait briser le veau d'or. *Bible moralisée*, première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Oxford Bodleian Library, Bodley 270b, fol. 56.  
(Cette photo, comme toutes les autres de cette étude, est de l'auteur.)

(32, 19-20) : «Après que Moïse eût brisé les tables, saisissant le veau [d'or] qu'ils avaient fait, il le brûla et le martela jusqu'à ce qu'il tombe en poussière». La phrase contient plusieurs verbes exprimant une action. La première proposition est une circonstancielle de temps que l'image n'exprime pas. La relation «qu'ils avaient fait», n'est pas directement traduite. La représentation du peuple manifestant sa douleur, la main placée sous la joue, devant la destruction de son œuvre la remplace par une transposition. Son comportement présent est une allusion implicite à un fait passé que seule la connaissance du texte permet de restituer avec précision et certitude.

1. *Bible moralisée*, première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b, fol. 56.

L'imagier ajoute une tonalité affective qui n'est pas contenue dans le texte. Moïse ne détruit pas lui-même le veau d'or. L'index pointé dans un geste de désignation, il donne l'ordre à un serviteur en vêtement court de la marteler. Pour l'imagier médiéval, il serait indigne du héros biblique d'accomplir lui-même une tâche aussi matérielle. La dernière proposition, «jusqu'à ce qu'il tombe en poussière», n'est pas traduite. L'image représente en fait trois états : l'état du peuple qui se lamente, l'état de Moïse en train d'ordonner la destruction du veau d'or, l'état du serviteur qui lève le pilon avec lequel il va briser l'idole. Nous rencontrerons bientôt ce procédé qui consiste à montrer la cause — ce qui précède — pour décrire une action et son effet.

Nous étudierons la figuration du passé par les situations, les positions et les gestes en nous plaçant successivement à trois points de vue différents. Nous analyserons d'abord plusieurs illustrations de textes commençant par «Après», «Après que...». Nous entreverrons ainsi ce qu'on peut attendre d'une comparaison des expressions verbale et imagée pour la connaissance du langage iconographique exprimant le temps. Nous examinerons ensuite de façon systématique les déroulements linéaires, rectilignes ou circulaires, traduisant la succession chronologique. Notre enquête se terminera par l'étude de quelques positions et gestes typiques évoquant le passé.

#### *Après, après que...*

Plusieurs livres historiques de la Bible commencent par des expressions qui situent le récit dans le temps. Trois fois l'auteur se réfère à la mort d'un personnage : «Or, après la mort de Moïse» (Josué 1,1), «Or donc après la mort de Josué...» (Juges 1,1), «Or, après la mort de Saül...» (II Samuel 1,1). Beaucoup de Bibles illustrées des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles nous étant parvenues, il est possible de travailler sur des séries scientifiquement valables pour étudier la façon dont les imagiers traduisent cette relation de succession dans le temps. Les initiales du deuxième Livre de Samuel offrent les illustrations les plus variées et les plus riches. Elles permettent d'aborder plusieurs aspects de la figuration du passé dans l'image médiévale. On s'arrêtera d'abord à l'analyse de quelques lettres historiées commençant ce livre historique.

#### *«Or, après la mort de Saül...»*

Le premier chapitre du deuxième Livre de Samuel raconte comment un Amalécite vient annoncer à David la mort de Saül, lui fait le récit de cette fin dramatique et périt par la glaive sur l'ordre du roi. La narration se développe pendant seize versets. Pour poser les problèmes relatifs à la représentation du passé dans les initiales historiées, il convient de présenter la structure de ce texte en mettant en relief les formules qui expriment des relations de temps, les parties du discours qui rapportent des souvenirs et les principaux éléments représentés dans les illustrations.

#### SITUATION DE L'ÉPISODE DANS LE TEMPS

*Mort de Saül*

*Arrivée de l'Amalécite*

...David demeura deux jours... et le troisième jour voici qu'un homme arriva... les vêtements déchirés et de la terre sur la tête. En arrivant près de David, il se jeta à terre et se prosterna...

*Récit de la mort de Saül*

«Je me trouvais par hasard sur le Mont Gelboë, et voici que Saül était appuyé sur sa lance, tandis que les chars et les cavaliers le serraient de près. S'étant retourné, il m'aperçut et m'appela... Je me tins près de lui et lui donnai la mort, car je savais qu'il ne survivrait pas à sa chute. Puis j'ai pris le diadème qu'il avait sur la tête et le bracelet qu'il avait au bras et les ai apportés ici à mon Seigneur.»

*Douleur de David*

«David saisit ses vêtements et les déchira... Ils se lamentèrent et pleurèrent jusqu'au soir...»

*Exécution de l'Amalécite*

«David appela un de ses garçons et lui dit : «Avance, frappe-le! Celui-ci l'abattit et il mourut...»

## PRINCIPALES FIGURATIONS DES LETTRES HISTORIÉES

*Mort de Saül*

scène : la bataille et la mort de Saül

figure : Saül tenant l'épée dont il s'est transpercé

*Arrivée de l'Amalécite*

il présente l'épée et le bracelet

il présente la couronne

il ne tient aucun objet

*Douleur de David*

David seul

David entouré d'hommes

*Exécution de l'Amalécite*

David, le bourreau, l'Amalécite

le bourreau et l'Amalécite

le bourreau seul

le roi seul, tenant l'épée de justice

## ÉVOCATION DE LA MORT DE SAÛL

La mort de Saül est racontée à la fin du premier Livre de Samuel (31, 1-6) et dans le premier Livre des Chroniques (10, 1-6). Il n'y a entre les deux textes que quelques variantes de termes, sans incidence sur leur signification. Lorsqu'il rapporte les faits, à la demande de David, l'Amalécite présente de son point de vue (II Samuel 6-10). Ses paroles évoquent son intervention dans la fin tragique de Saül. Il en précise certaines circonstances en donnant des détails concrets. Il ne nous appartient pas de comparer ici sa version des faits avec celle de I Samuel 31 et de I Chroniques 10, mais de voir, à partir de quelques exemples, comment les imagiers représentent la mort de Saül. S'agit-il de la traduction de la chronique ou de la figuration du souvenir? Dans quelle mesure peut-on considérer l'évocation de la mort de Saül comme une présentation du passé en tant que passé vécu et rappelé par le personnage? La peinture de cette scène sert-elle à situer dans le temps les événements racontés dans le chapitre, équivalant à la formule «après la mort de Saül»?

La grande initiale F du deuxième Livre de Samuel de la Bible de Winchester est illustrée de trois scènes<sup>2</sup>. La mort de Saül est inscrite dans la panse formée par les deux barres horizontales de la lettre. L'arrivée de l'Amalécite et la douleur de David se situent au milieu de la hampe. L'exécution de l'Amalécite est au pied de cette hampe. La succession des scènes de haut en bas correspond à la façon habituelle de déterminer l'ordre chronologique.

La représentation de la mort de Saül se compose en fait de deux scènes superposées. À la partie supérieure, deux groupes armés s'affrontent. Il s'agit de guerriers à pied. Cette figuration ne correspond pas au récit de l'Amalécite. Il dit en effet : «des chars et les cavaliers le serraient de près». L'imagier a peint un affrontement violent à l'épée. Il ne tient compte ni des paroles de l'Amalécite ni du texte des chroniques. Cette formule iconographique, située au-dessus du cadavre de Saül et de ses fils signifie «Après un combat acharné...» Au bas de la représentation, le corps de Saül est allongé dans une position ordonnée et stable, toute conventionnelle, qui respecte sa dignité et non la vraisemblance. L'Amalécite lui enlève sa couronne. Ce détail, et c'est le seul, traduit littéralement une affirmation de l'Amalécite : «Puis j'ai pris le diadème qui était sur sa tête» (II Samuel 10). En résumé, cette peinture de la mort de Saül n'est pas une reproduction objective du souvenir, mais un énoncé où le début du deuxième Livre de Samuel «Après la mort de Saül...» est introduit par la représentation stéréotypée d'un combat et au-dessous, c'est-à-dire après, par celle des morts notables. Seule la saisie de la couronne se rapporte au récit de l'Amalécite.

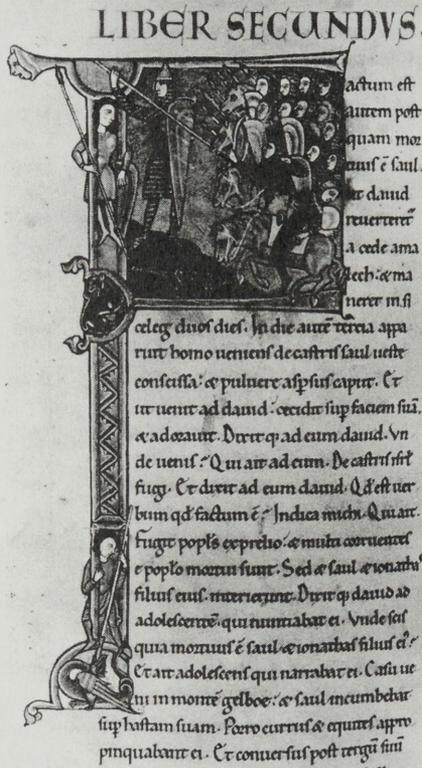
Une enluminure de la fin du XII<sup>e</sup> siècle est composée selon le même schéma iconographique<sup>3</sup>. Elle illustre le début du texte historique (I Samuel 31, 1). Deux armées en état d'affrontement sont situées au-dessus de cadavres signifiant le résultat des combats. Le style et les éléments sont différents. Il s'agit ici de cavaliers et non d'hommes à pied. La montagne est figurée par un feston en pointe sur lequel les corps du roi et de ses fils sont disposés comme sur un présentoir.

L'initiale d'une Bible du XII<sup>e</sup> siècle conservée à Troyes donne une vision encore plus singulière des faits<sup>4</sup> (fig. 2). Saül est figuré debout, plus grand que les autres personnages, face à une armée de cavaliers. Il ne s'appuie pas sur son arme pour mettre fin à ses jours mais abat un cavalier ennemi avec sa lance. Les positions des adversaires montrent qu'il s'agit d'une représentation symbolique. Elle n'a d'autre objectif que de mettre le héros en valeur. Saül ne prête même pas attention à son geste. Il tourne la tête en arrière et regarde l'Amalécite, passif et ne jouant aucun rôle dans l'image. Cette position de la tête traduit peut-être un passage du récit de l'Amalécite : «Et s'étant retourné, il m'aperçut...» L'image glorifie le héros Saül. Elle idéalise le chevalier combattant seul contre un grand nombre sans rien perdre de la prestance qui convient à sa dignité. On est loin du texte des livres historiques et du récit de l'Amalécite.

2. *Bible de Winchester*, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Winchester, Cathedral Library.

3. *Bible historiée*, fin du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Amiens, Bibliothèque municipale, 108, fol. 91.

4. *Bible latine*, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Troyes, Bibl. mun., 28 I, fol. 127v.



2. Saül sur le mont Gelboé. *Bible latine*, troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, Troyes, Bibl. mun., 28 I, fol. 127v.

Cet exemple montre le peu d'importance que l'imagier médiéval attache au détail réaliste. Ce qui compte pour lui dans un fait, c'est sa signification profonde. Cette mentalité est opposée à la nôtre, qui dans la relation d'un événement traite avec le plus grand soin le détail, même anecdotique et secondaire, comme si l'exactitude des données matérielles était la garantie de la vérité d'un récit. La priorité accordée à l'essentiel, aux idées et aux valeurs, et non aux circonstances accidentelles et éphémères, explique pourquoi les représentations médiévales traduisant et exprimant des faits utilisent librement un langage iconographique conventionnel.

La quatrième lettre représentant la mort de Saül que nous étudierons illustre une Bible conservée à la Bibliothèque Sainte-Geneviève<sup>5</sup> (fig. 3). Robert Branner attribue cet exemplaire à un atelier parisien, l'atelier Blanche, et le date du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Deux scènes sont superposées. La mort de Saül est située dans le registre supérieur. Le roi, plus grand que les autres personnages, est situé au centre de la représentation. Il se penche sur son épée qu'il s'enfonce dans le corps. Ce mouvement correspond au texte de la chronique «Saül prit le glaive et se jeta dessus» (I Samuel 31,4) et

5. *Bible latine*, premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève 1185, fol. 84. Cf. Robert Branner, *Manuscript Painting in Paris During the Reign of Saint Louis*, University of California Press, 1977.



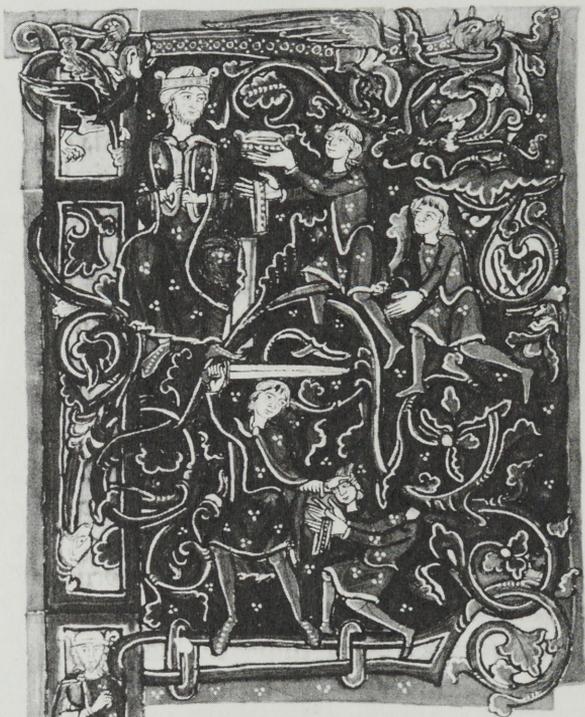
3. En haut : mort de Saül; en bas : l'Amalécite annonce à Dabid la mort de Saül.  
Initiale de II Samuel. *Bible latine*, premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, Paris,  
Bibl. Sainte-Geneviève, 1185, fol. 84.

non au récit de l'Amalécite «Et voici que Saül était appuyé sur sa lance» (II Samuel 1,6). Deux personnages apparaissent dans le fond, comme en contrebas, et regardent la scène. Ce sont probablement les gens dont parle la chronique : «Les hommes d'Israël qui étaient de l'autre côté de la vallée et ceux qui étaient de l'autre côté du Jourdain, voyant que... Saül et ses fils étaient morts...» (I Samuel 31,7). Ainsi, la représentation ne correspond pas au récit de l'Amalécite. Dans la scène du registre inférieur, ce dernier s'adresse à David, le doigt levé, signe qu'il prononce des paroles en appuyant ses affirmations. David écarte, ce qui veut dire déchire, son vêtement. Il manifeste ainsi sa douleur violente<sup>6</sup>. Cette enluminure se lit de haut en bas et de droite à gauche, en suivant l'ordre chronologique. Après la mort de Saül — un Amalécite vient annoncer la nouvelle à David — qui éprouve une vive douleur. Si du point de vue du langage iconographique la succession dans le temps est bien exprimée, la représentation de la mort de Saül ne correspond pas au récit de l'Amalécite.

L'initiale de la Bible de Saint-Bénigne ne contient pas de représentation de la mort de Saül<sup>7</sup> (fig. 4). Elle n'en n'est pas moins intéressante pour l'étude de la figuration du temps. Dans ce manuscrit, dont l'imagerie a été exécutée vers 1125, même les enluminures qui représentent des événements sont

6. Pour la signification des situations des personnages, de leurs positions et de leurs gestes, voir François Garnier, *le Langage de l'image au Moyen Âge*, Le Léopard d'Or, Paris, 1982.

7. *Bible de Saint-Bénigne*, premier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Manuscrit Dijon, Bibl. mun., 2, fol. 114.



4. L'Amalécite court annoncer à David la mort de Saül; châtiement du meurtrier de Saül.  
Initiale de II Samuel. *Bible de Saint-Bénigne*, premier quart du XII<sup>e</sup> siècle,  
Dijon, Bibl. mun., 2, fol. 114.

traitées comme des images thématiques et non comme des images narratives<sup>8</sup>. La situation des personnages ne correspond pas au déroulement chronologique de l'action. Elle exprime des valeurs. David, plus grand, assis, le corps de face, est situé en haut, «à droite de», c'est-à-dire à la place la plus honorifique. L'Amalécite est figuré en train de courir. Il présente le diadème et le bracelet de Saül. «J'ai pris le diadème qu'il avait sur la tête et le bracelet qu'il avait au bras et je les ai apportés ici à mon Seigneur» (II Samuel, 1,10). David tient les deux bords de son vêtement, qu'il n'écarte même pas comme dans l'image précédente. Ce geste signifie qu'il déchire son vêtement en signe de douleur. Le geste est symbolique. Il ne serait pas décent pour la mentalité médiévale qu'un personnage de la qualité de ce roi perde sa dignité par des mouvements désordonnés et violents. Le registre supérieur de cette image doit donc se lire de droite à gauche : l'Amalécite arrive en courant — après avoir appris la mauvaise nouvelle, David déchire son vêtement.

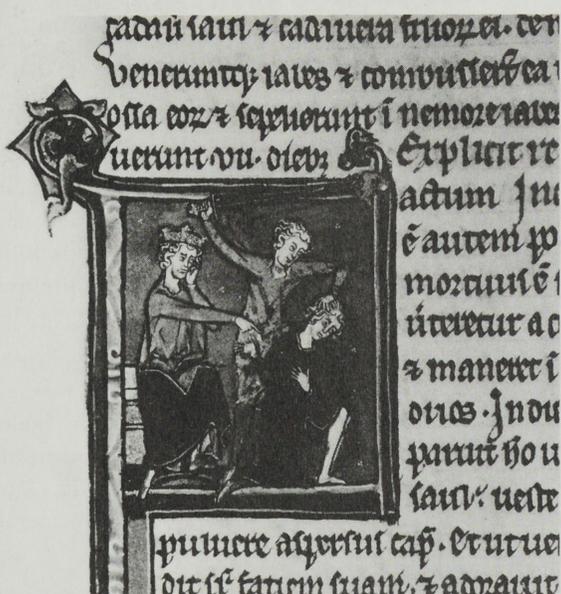
La représentation du registre inférieur offre un exemple typique et saisissant d'une relation temporelle précise. L'imagier a figuré le bourreau l'épée levée, donc avant qu'il ne frappe, mais il tient déjà la tête coupée, le corps se renversant en arrière. Il ne s'agit pas là d'une anomalie due à la naïveté, mais d'un procédé utilisé pour traduire dans une image unique une

8. Cf. F. Garnier, *le Langage...*, p. 88-91.

action qui se déroule dans le temps. L'imagier représente simultanément la cause et l'effet, l'avant et l'après.

Dans les lettres historiées des XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles, plus petites que celles du XII<sup>e</sup> siècle, la représentation la plus fréquente montre David donnant l'ordre d'exécuter le meurtrier de Saül et le bourreau procédant à l'exécution. La lecture de l'image se fait normalement de gauche à droite. En dépit des ressemblances dans la composition, il est nécessaire d'analyser attentivement chacune des initiales. Certaines contiennent des éléments, des positions ou des gestes qui en modifient profondément la signification. Examinons deux ou trois cas.

Dans l'illustration d'une Bible de Sainte-Geneviève<sup>9</sup> (fig. 5) David a une main sous la joue, signe de douleur. Il pointe l'index de l'autre main pour ordonner l'exécution du meurtrier de Saül. Celui-ci, la tête penchée, tend sa main droite ouverte vers le roi et tient sa main gauche ouverte posée sur sa poitrine. Ces deux gestes correspondent au fait qu'il accepte le jugement du roi et qu'il éprouve du remords. Le remords est un sentiment de culpabilité lié au souvenir de la faute passée.



5. David accablé de douleur ordonne l'exécution du meurtrier de Saül.  
Initiale de 11 Samuel. *Bible latine*, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle,  
Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1181, fol. 92v.

Une autre représentation donne une signification bien différente et plus profonde à la lettre historiée<sup>10</sup> (fig. 6). La victime, tournée vers David, les mains jointes dans le geste de la prière, porte une auréole. Il est impossible

9. *Bible latine*, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1181, fol. 92v.

10. *Bible latine*, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Le Mans, Bibl. mun. 262 II, fol. 40.



6. David ordonne l'exécution du meurtrier de Saül. Initiale de II Samuel.  
*Bible latine*, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Le Mans, Bibl. mun., 262 II, fol. 40.

d'entrer ici dans le détail d'une étude qui nécessiterait plusieurs rapprochements et comparaisons. La *Bible moralisée* donne une interprétation du châtiment de l'Amalécite qui éclaire la représentation de la Bible du Mans<sup>11</sup>. Elle voit dans ce personnage livré au bourreau une préfigure du Christ souffrant.

Ces deux exemples montrent la variété et la richesse des initiales historiées. Elles ne sont pas copiées servilement sur un même modèle. Une vignette décorant une *Bible historique* en français montre également que les imagiers du XIV<sup>e</sup> siècle expriment des idées au détriment des faits présentés dans le texte et de la vraisemblance chronologique<sup>12</sup> (fig. 7). La durée est abolie. L'exécution de l'Amalécite se produit au moment même où l'Amalécite présente la couronne de Saül à David.

Sans nous disperser dans la diversité et les nuances iconographiques des initiales du deuxième livre de Samuel, arrêtons-nous aux scènes les plus simples qui correspondent aux premiers mots du texte : «Après la mort de Saül». Dans la panse d'une initiale l'Amalécite pousse Saül qui s'appuie sur son épée. Dans une autre, le personnage, qui n'est même pas couronné, se passe l'épée à travers le corps<sup>13</sup>. Cette seconde image évoque seulement l'idée de suicide. La première fait intervenir l'Amalécite qui aide Saül à mourir.

11. *Bible moralisée*, première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Oxford, Bodleian Library, Bodley 270b, fol. 22.
12. *Bible historique* de Pierre Comestor, traduction française de Guiart des Moulins, deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 20, fol. 151.
13. *Bible latine*, XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Dole, Bibl. mun., 17, fol. 117v.



7. David ordonne l'exécution de l'Amalécite qui lui présente la couronne de Saül. Initiale de II Samuel. *Bible historique* de Pierre Comestor, traduction française de Guiart des Moulins, deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève 20, fol. 151.

Mais dans les deux cas aucun contexte événementiel et aucune relation temporelle ne sont figurés. Seule la proximité de l'image et du texte est suggestive. Ces représentations très sobres nous conduisent à l'examen de deux séries d'initiales dans lesquelles la relation «après la mort» est traduite de façon plus simple et plus claire.

*«Après la mort de Moïse», «Après la mort de Josué...»*

Quelques initiales du livre de Josué et du livre des Juges représentent la mort du personnage. Cette évocation est conventionnelle, aucune singularité n'ayant caractérisé les fins de Moïse et de Josué. Le défunt est allongé sur un lit, au premier plan, dans la posture habituelle des morts. Deux ou trois hommes, placés derrière lui, sont figurés en état, dans les attitudes qui expriment la douleur profonde et l'émotion violente. Dans une lettre historiée du XIII<sup>e</sup> siècle, un personnage traduit son émotion en écartant légèrement son vêtement sur sa poitrine, ce qui signifie qu'il le déchire<sup>14</sup> (fig. 8). Un autre saisit d'une main son autre main. On retrouvera ce geste typique qui exprime toujours une douleur intense liée à un événement passé qui a créé une situation sans retour.

Lorsque l'initiale historiée traduit la relation temporelle «après», l'image montre simultanément le défunt et l'événement qui suit le décès. C'est l'usage le plus fréquent. Les initiales de Josué et des Juges expriment la relation temporelle de façon simple : la scène biblique qu'introduit l'expression circonstancielle est figurée derrière l'image du défunt. Le caractère

14. *Bible latine*, vers 1270, Manuscrit Reims, 34, fol. 156.



8. Après la mort de Josué, les Israélites expriment leur douleur. Initiale du Livre des Juges.  
*Bible latine*, vers 1270, Reims, Bibl. munic., 34, fol. 156.

conventionnel de cette disposition est particulièrement évident dans l'initiale du livre de Josué d'une Bible du XIII<sup>e</sup> siècle conservée à Alençon<sup>15</sup> (fig. 9). Un corps allongé sur un lit et recouvert d'un drap, est placé devant Josué qui reçoit le message divin. L'imagier traduit la première phrase du texte «Et il arriva après la mort de Moïse serviteur de Dieu, que Dieu dit à Josué...» Il dessine la forme symbolique d'un cadavre non identifiable, recouvert d'un drap, devant la scène qui n'a avec cette figure aucun autre rapport que chronologique.

Dans une Bible du XIII<sup>e</sup> siècle conservée à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, une représentation semblable illustre les premières lignes du Livre des Juges : «Après la mort de Josué, les fils d'Israël interrogèrent Dieu...»<sup>16</sup>. Un Israélite tend les mains vers l'apparition divine, comme pour recevoir les paroles qui lui sont adressées d'en haut. Ni lui ni les têtes signifiant la communauté n'ont de relation avec le corps situé au premier plan. Il en va de même dans l'initiale de la Bible du XIII<sup>e</sup> siècle conservée au Mans<sup>17</sup>.

*«Après la mort...» dans l'illustration du Décret de Gratien*

Une figuration identique de «après la mort» illustre fréquemment deux initiales du Décret de Gratien. L'exposé de la Causa 31 commence ainsi : «Un homme séduisit la femme d'un autre. Après la mort du mari, l'homme adultère épousa la femme adultère.» Plusieurs imagiers placent le personnage

15. *Bible latine*, XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Alençon 54, fol. 60.

16. *Bible latine*, premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1185, fol. 68.

17. *Bible latine*, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Le Mans, Bibl. mun., 262 I, fol. 251.



9. Après la mort de Moïse, Dieu s'adresse à Josué. Initiale du Livre de Josué. *Bible latine*, III<sup>e</sup> siècle, Alençon ms. 54, fol. 60.

mort au premier plan. Les deux amants sont situés derrière le lit. Dans un manuscrit d'Autun<sup>18</sup> (fig. 10), l'homme adultère saisit la main de la femme libérée par le décès. La situation, les positions et les gestes des nouveaux époux sont les mêmes dans un manuscrit de l'Escorial (Ms.ç. I, 5, fol. 366v). Dans un autre manuscrit, l'homme saisit une main de la femme et passe un bras autour de son épaule (Paris, B.N. lat. 3884, II, fol. 84v). Il arrive que la scène placée derrière le cadavre allongé sur un lit représente l'échange des consentements en présence du prêtre (Paris, B.N. lat. 3898, fol. 302v). Dans tous les cas, en rapprochant la mort et l'engagement conjugal l'imagier insiste sur la relation temporelle «après que», «dès que», «aussitôt que».

La Causa 35 du Décret de Gratien évoque une situation analogue : «Après la mort de sa femme, un homme épouse une autre femme, ayant un lien de consanguinité au quatrième degré avec son épouse décédée...» L'illustration du manuscrit d'Autun ressemble à celle de la Causa 31<sup>19</sup> (fig. 11). L'homme et la femme, situés derrière le lit de la défunte, font des gestes qui témoignent de leur amour mutuel. Dans un manuscrit conservé à Avignon (ms. 659, fol. 335v), le lit est entouré de quatre chandeliers, comme un catafalque. La majorité des enluminures des manuscrits du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle marquent de la même façon la proximité dans le temps, de la mort de la première épouse et du second mariage. La situation «derrière» signifie «après».

#### *Développement chronologique linéaire*

En règle générale, la succession des événements s'écrit dans les images comme dans les textes : les figures et les scènes sont situés les unes à la suite

18. *Décret* de Gratien, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Autun, Bibl. mun., 80, fol. 219.

19. *Ibid.*, fol. 254.



10. Après la mort de son mari, une femme adultère épouse son amant. *Décret* de Gratien, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Autun, Bibl. mun., 80, fol. 219.

des autres, de gauche à droite et de haut en bas. Elles se lisent donc comme les textes. La lecture normale est projective. Elle suit le déroulement chronologique d'une action ou d'une histoire. Pour déchiffrer une scène ou une séquence en portant l'attention sur la relation passé-présent, il suffit d'opérer, si l'on peut dire, en marche arrière. Cette façon de procéder n'est pas toujours



11. Après la mort de sa femme, un homme épouse une autre femme. *Décret* de Gratien, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Autun, Bibl. mun., 80, fol. 254.

stérile. Elle permet de restituer dans l'interprétation de l'image des notions d'antériorité qui ont une incidence sur sa signification. En effet, aux simples notations de succession peuvent s'ajouter des relations de causalité, «après que et parce que...». Des explications, des justifications et des démonstrations enrichissent la narration.

*Succession rectiligne horizontale*

La représentation la plus simple, la plus fréquente et la plus connue de cette succession de gauche à droite marquant la progression dans le temps illustre le début de la nouvelle année, en janvier, dans les calendriers des occupations des mois. Trois visages formant une seule tête figurent le passé, de profil à gauche, le présent, de face au centre, et le futur, de profil à droite<sup>20</sup> (fig. 12). Quelquefois, deux profils adossés représentent le passé et le futur<sup>21</sup>.



12. La tête aux trois visages, mois de janvier. Psautier à l'usage du diocèse d'Angoulême, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Besançon, Bibl. mun., 140, fol. 3.

Dans certaines sculptures, comme à Amiens, un profil de vieillard barbu est tourné vers le passé, alors qu'un visage de jeune homme imberbe regarde vers le futur. Mais on constate que dans la majorité des représentations l'orientation des visages, au nombre de trois et non de deux, exprime le passé, le présent et l'avenir, les deux ou trois mentons étant simultanément imberbes ou barbus.

Les représentations de l'Église et de la Synagogue, très nombreuses aux XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, doivent être classées en deux catégories, d'après la situation des figures allégoriques dans la composition. Dans les images thématiques l'Église est située «à droite de» par rapport à un personnage,

20. Psautier à l'usage du diocèse d'Angoulême, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Besançon, Bibl. mun., 140, fol. 3.

21. Par exemple dans Gautier de Coincy, *Miracles de la Vierge*, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Besançon, Bibl. mun., 551, fol. 20v.

représenté ou non, qui occuperait l'axe vertical central<sup>22</sup>. Cette place marque sa supériorité, l'infériorité de la Synagogue déçue de ses responsabilités et privilèges s'exprimant de plusieurs façons : elle a un bandeau sur les yeux, la couronne lui tombe de la tête, sa lance se brise, les tables de la loi lui échappent des mains, elle est située «à gauche de»<sup>23</sup>.

Dans les images narratives, la lecture se fait normalement de gauche à droite, et la situation des figures allégoriques marque la succession dans le temps. Le T initial du Canon d'un Pontifical de Chartres associe un jugement de valeur à une présentation narrative où la succession dans le temps est fortement exprimée<sup>24</sup> (fig. 13). La Synagogue, située à gauche, a les yeux voilés, parce qu'elle n'a pas reconnu le Messie, et sa lance se brise. Elle tient sa main gauche ouverte, geste qui traduit l'acceptation du sort qui lui est fait. L'Église, à droite, porte comme attribut le calice. Elle tend le bras, saisit la couronne de la Synagogue et la lui retire. Dans cette représentation, la Synagogue figure bien le passé auquel succède la Loi nouvelle.

Les images narratives complexes associent habituellement, sans les séparer par des cloisonnements, des groupes de personnages se livrant à des



13. L'Église prend la couronne de la Synagogue. Initiale de *Te igitur*. Pontifical de Chartres, vers 1230, Orléans, Bibl. mun., 144, fol. 71v.

22. Cf. F. Garnier, *le Langage...*, p. 90.

23. Dans le *Missel d'Étienne Becquard*, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la Synagogue est ainsi représentée onze fois «à gauche de» dans des positions variées marquant sa déchéance, Manuscrit Auxerre, Cathédrale 8, folios 10v, 25, 35, 42, 53, 59v, 90, 98v, 99v, 114v, 125.

24. *Pontifical de Chartres*, vers 1230, Manuscrit Orléans, Bibl. mun., 144, fol. 71v.

activités distinctes. La succession de gauche à droite traduit une progression dans le temps. Il s'y ajoute souvent une relation de causalité. Lorsque le groupe situé à gauche exprime la discussion et le groupe situé à droite une action, on doit interpréter la composition en établissant un lien étroit entre les deux scènes. Il faut lire : «Après délibération des juristes compétents... le pape couronna Pépin le Bref»<sup>25</sup>, «Après délibération des comploteurs... Marsile amena Ganelon à la trahison»<sup>26</sup>, «Après la délibération des Théologiens... Innocent III condamne Amauri de Chartres»<sup>27</sup>, «Après délibération des religieux... le clerc fut consacré»<sup>28</sup>.

Dans les images narratives, le mouvement de gauche à droite signifie l'aller et de droite à gauche le retour. Le départ et le retour de Tobie sont figurés ainsi dans la Bible d'Étienne Harding et dans la Bible de Souvigny<sup>29</sup>.

Lorsque le retour de Tobie est seul figuré, le voyageur revient de droite à gauche<sup>30</sup>. Plusieurs autres scènes permettent de vérifier la constance de cette signification du sens du mouvement, en particulier, le départ en Égypte et le retour d'Égypte. Dans l'illustration du manuscrit des Grandes Chroniques de Saint-Denis, l'imagier a toujours respecté cette règle. L'armée de Lothaire arrive devant Fontenoy-en-Puisaye en venant de la gauche. Mise en fuite par Charles le Chauve, elle repart en sens inverse<sup>31</sup>. Lorsque le duc de Bourgogne Richard met l'armée des Normands en fuite, ils partent vers la gauche, dans la direction d'où ils sont venus<sup>32</sup>. Lorsqu'il fuit la ville où on l'a amené, donc lorsqu'il retourne dans ses terres, Louis fils de Charles III le Simple, s'oriente également vers la gauche<sup>33</sup>.

#### *Déroulement rectiligne vertical*

La lettre I est fréquemment historiée parce qu'elle commence des expressions comme «*In diebus*», «*In principio*», «*In illo tempore*», qui introduisent un récit. La forme longiligne du I invite l'imagier à le cloisonner et à superposer une série de petits tableaux où il peint des événements. Lorsqu'il présente un cycle narratif il part du sommet de la lettre. La succession chronologique s'effectue de haut en bas. Le type le plus connu de ce genre de composition décore le I initial de la Genèse. Les six jours de la Création ou quelques autres scènes du récit biblique, se suivent en descendant dans le corps de la lettre<sup>34</sup>.

25. *Grandes Chroniques de France* de Saint-Denis, vers 1275, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 782, fol. 107. Cf. F. Garnier, *le Langage...*, p. 63 et fig. 114.

26. *Ibid.*, fol. 152.

27. *Ibid.*, fol. 312.

28. Gautier de Coincy, *Miracles de la Vierge*, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Besançon, Bibl. mun., 551, fol. 23v, cf. F. Garnier, *le Langage...*, p. 92.

29. *Bible d'Étienne Harding*, 1109, Manuscrit Dijon, Bibl. mun., 14, fol. 165v. — *Bible de Souvigny*, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Moulins, Bibl. mun., 1, fol. 288v.

30. *Bible latine*, milieu du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Troyes, Bibl. mun., 2391, fol. 106.

31. *Grandes chroniques de France* de Saint-Denis, vers 1275, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 782, fol. 187.

32. *Ibid.*, fol. 209.

33. *Ibid.*, fol. 211v.

34. On pourrait citer ici un grand nombre des bibles illustrées du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, que les initiales de la Genèse traitent l'ensemble de la création ou seulement le cycle de la création de l'homme et de la chute, comme dans la *Bible latine*, XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Troyes, Bibl. mun., 458 I, fol. 6.

Le sens de la lecture est inversé dans l'image thématique, lorsque la progression ne marque pas la succession dans le temps mais la montée vers une valeur supérieure. L'arbre généalogique se lit différemment selon que l'on tient le terme de la descendance pour l'achèvement glorieux des générations ou que l'on insiste sur la qualité de la souche d'où procède la descendance qui en reçoit sa noblesse. Le Christ a sa place au sommet de l'arbre de Jessé, mais les personnages qui revendiquent une haute origine descendent réellement dans la figuration. Lorsque plusieurs représentations se superposent dans les branches d'un arbre, l'ordre chronologique suit à la fois l'évolution du végétal symbolique en croissance et la progression dans le processus évoqué. L'itinéraire amoureux décrit dans l'arbre d'amour est ascendant<sup>35</sup>. Ces réflexions sur la lecture du déroulement rectiligne vertical montrent le peu d'importance que l'imagier donne à la figuration du passé et du futur considérés comme simples relations temporelles, mais aussi la rigueur avec laquelle il traite les cycles événementiels pour servir l'expression de valeurs.

#### *Déroulement linéaire horizontal et vertical*

La lecture de gauche à droite et de haut en bas suit l'ordre chronologique des événements. Le cours de la narration, dans laquelle toutes les images intermédiaires se situent par rapport à un passé et par rapport à un futur, n'implique pas d'autre relation que la succession. Des cycles narratifs de ce genre remplissent des pages entières de manuscrits et des grandes lettres historiées qui font la hauteur de la page. Dans la *Bible d'Étienne Harding*, une suite de dix-sept tableaux, composée comme une page de bande dessinée, raconte l'histoire de David<sup>36</sup>. Le I initial du livre de la Genèse, savamment cloisonné horizontalement et verticalement se peuple souvent de séries de scènes qui évoquent dans leur succession chronologique des événements majeurs de l'Ancien et du Nouveau Testament<sup>37</sup>.

Mais il arrive que l'imagier donne un sens au récit qui par nature ou par interprétation montre une évolution, une progression dans un ordre de valeur. La composition est alors traitée de façon thématique comme nous l'avons vu précédemment. Les situations «en bas» et «en haut» correspondent aux degrés inférieur et supérieur de la hiérarchie de valeur. La suite chronologique des événements est donc présentée de façon ascensionnelle. L'aboutissement d'un itinéraire consacré à la recherche du bien, en particulier à l'acquisition de la sainteté, a lieu au sommet de la composition. La majorité des vitraux hagiographiques se lisent de bas en haut. Il serait en effet impensable dans la logique du langage médiéval que la rencontre avec Dieu et l'entrée en Paradis s'effectuent en bas de la représentation.

#### *Forme circulaire*

La succession chronologique se traduit par la disposition séquentielle, sur la circonférence comme dans la répartition rectiligne. Mais la forme circulaire ajoute une idée, soit un mouvement ascensionnel suivi d'une chute, soit

35. L'arbre d'amour. Illustration du poème *Ci commence del arbre d'amour*, 1277, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 2200, fol. 198v. Cf. F. Garnier, *le Langage...*, fig. 96.

36. *Bible d'Étienne Harding*, 1109, Manuscrit Dijon, Bibl. mun., 14, fol. 13.

37. *Bible de Manerius*, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 8, fol. 7v. — *Bible latine*, XIII<sup>e</sup> siècle. Manuscrit Arras, 561, fol. 4v.

la répétition. Dans le premier cas, la forme circulaire est celle d'une roue placée verticalement, de telle sorte que son mouvement élève d'abord le personnage qui s'y accroche, le fasse passer au sommet de son ascension, puis le précipite dans une chute irrémédiable qui met un terme à son cheminement. Ce mouvement a un commencement et une fin. Dans le second cas, la forme circulaire indique le caractère cyclique répétitif d'une série ou le retour périodique d'un fait.

*La roue image de la vie humaine*

L'image de la roue qui tourne, faisant passer l'homme par des périodes d'ascension, de succès puis de déchéance, n'est pas réservée à la représentation de la Fortune. Si les figurations de la roue de Fortune sont les plus fréquentes, le mouvement d'élévation et de précipitation est également appliqué à des leçons de morale et de religion.

Dans la *Nef des fous* de Sébastien Brant, l'illustration de «*Fortunae mutabilitas*» exprime de plusieurs façons le caractère inexorable qui entraîne l'homme ambitieux vers la tombe après lui avoir fait connaître l'apparence de la vaine gloire<sup>38</sup> (fig. 14). Au début du périple, pendant son ascension,



14. Roue de Fortune. Sébastien Brant, *Stultifera navis*, Paris, 1498.

38. Sébastien Brant, *Stultifera navis*, Paris, 1498.



Le bon «*discipulus*» assis et actif dans l'étude commence sa vie religieuse en choisissant volontairement l'obéissance et la pauvreté, mais il est joyeux. Le mauvais «*discipulus*» gît inactif et prostré dans la position qui signifie la tristesse. Dans ces figures, c'est la vie elle-même qui est comparée à une roue. L'image décrit une évolution qui comporte croissance et décroissance. À l'inverse de la roue de Fortune qui insiste sur le caractère inexorable du mouvement qui entraîne à la déchéance, ces formes circulaires invitent les religieux à bien utiliser le rythme naturel de la vie, à déterminer eux-mêmes le sens de leur existence.

#### *Les cycles répétitifs*

Le serpent qui se mord la queue en dessinant un cercle quasi parfait figure la répétition continue de cycles naturels. On le rencontre à l'intérieur de l'initiale du chapitre du *Livre des propriétés des choses* qui parle du Temps ou à l'intérieur du cycle des travaux des mois<sup>40</sup>.

En tête d'un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle quatre médaillons circulaires renferment des motifs assez répandus. Il s'agit de trois corps de poissons terminés par une seule tête, de quatre animaux, des chiens peut-être, ayant en commun quatre oreilles seulement disposées en carré, de trois lièvres, également courant, dont les oreilles forment un triomphe, et d'une tête humaine à trois visages, un profil gauche, un profil droit et une position de face<sup>41</sup> (fig. 16). La signification temporelle de ces motifs semble ne pas faire de doute. Le dernier traduit, comme nous l'avons vu la continuité du passé, du présent et de l'avenir. Les trois autres expriment probablement le mouvement cyclique continu. D'autres représentations du même genre confirment cette interprétation. Dans un Pontifical de Chartres où toutes les initiales historiées traduisent en image, avec précision et fidélité les oraisons qu'elles illustrent, quatre



16. Médaillons figurant la continuité du temps et son rythme répétitif. Partie de l'*Aurora* de Pierre Riga, XIII<sup>e</sup> siècle, Auxerre, Bibl. mun., 7, fol. 1v.

40. Barthélémy l'Anglais. *Livre des propriétés des choses*, XIV<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1029, fol. 120.

41. Partie de l'*Aurora* de Pierre Riga, XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Auxerre, Bibl. mun., 7, fol. 1v.

lièvres courant décorent la panse de la collecte pour l'octave de la Nativité<sup>42</sup>. Le texte marque l'opposition entre le caractère charnel éphémère de la vie humaine et le caractère perpétuel de la vie divine. L'initiale du premier Livre de Samuel d'une Bible du XII<sup>e</sup> siècle représente le même motif<sup>43</sup>. Le texte dit : «*Sic fecerat per singulos annos, cum redeunte tempore ascenderent in templum Domini...*» Il souligne donc la répétition.

*Les émotions et les sentiments liés à une représentation du passé*

L'évocation du passé suscite et entretient diverses formes de douleur morale. Selon qu'il s'agit d'une vision de son propre passé ou du souvenir d'un événement qui s'impose à la conscience, la conduite affective se traduit par des comportements différents. Les degrés du refus et de la douleur influent également sur la figuration des émotions et des sentiments. On ne relèvera ici que les positions et les gestes les plus typiques, qui caractérisent nettement l'évocation du passé.

*Évocation du passé personnel : regret, culpabilité et remords.* Le souvenir de la faute engendre deux comportements contraires. Ou bien le personnage demeure immobile, accablé par son péché, ou bien l'imagier le représente en mouvement, fuyant son passé comme s'il pouvait ainsi l'effacer et en écarter les conséquences.

Dans le premier cas, le sujet est figuré immobile, une main placée sous sa joue, l'autre posée à plat sur sa poitrine. La main placée sous la tête penchée, à l'état de veille, signifie la douleur, physique ou morale, quelles qu'en soient l'origine et la durée. Lorsque le personnage tient son autre main posée à plat sur sa poitrine, il indique que sa peine est entretenue par un problème personnel. Sa position traduit habituellement le sentiment de culpabilité et de remords. Théophile ainsi prostré exprime la douleur qu'il éprouve après avoir signé le pacte avec le diable<sup>44</sup>. Après la chute originelle. Adam et Ève manifestent quelque fois leur détresse de façon semblable<sup>45</sup>. On ne connaît le sens exact de cette position, une main sous la joue et l'autre posée à plat sur sur la poitrine, que par des signes complémentaires et par le contexte de l'histoire. Aussi, la trouve-t-on généralement dans des images complexes ou dans des cycles narratifs.

Dans le second cas, l'image montre plusieurs mouvements. Le personnage marche et même le plus souvent court. Son bras et sa main tendus indiquent la direction dans laquelle il se précipite. En même temps, il tourne la tête et regarde derrière lui. Son attention ne se fixe sur aucun objet visible particulier, puisque nulle figuration n'évoque une réalité hostile dont il pourrait s'éloigner. C'est son propre passé qu'il fuit. Une initiale historiée du psaume *Salvum me fac* illustre de façon saisissante la représentation du passé

42. *Pontifical de Chartres*, vers 1230, Manuscrit Orléans, Bibl. mun., 144, fol. 79.

43. Bible latine, XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Orléans, Bibl. mun., 9, fol. 84v.

44. Vitrail du XIII<sup>e</sup> siècle, Saint Julien-du-Sault. Cf. F. Garnier, *le Langage...*, p. 181-184.

45. Le plus souvent ils traduisent leur honte en appliquant une de leur main sur leur ventre, où elle maintient la grande feuille qui cache leur nudité. Leur autre main est soit posée à plat sur la poitrine, soit placée sous le menton comme dans la *Bible de Souvigny*, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Moulins, Bibl. mun., 1, fol. 4v.



17. David, pris de remords, fuit son péché. Initiale du psaume *Salvum me fac*. Psaume 68, Psautier, XIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 2690, fol. 79v.

par ce qui est derrière soi<sup>46</sup> (fig. 17). Non seulement David, à mi-corps dans les eaux du désespoir, fuit son passé, la tête tournée en arrière, mais Dieu a également les yeux tournés dans la direction de ce passé. Une telle orientation du regard dans la figuration de Dieu en majesté — peut-on dire encore qu'il s'agit d'une représentation «en majesté»? — est très rare et riche d'une signification précise. Elle ne s'explique que par un souci indiscutable de peindre le juge omniscient pour lequel tout acte passé inscrit dans le devenir d'un homme.

*Évocation d'un événement passé grave : douleur intense.* Certaines douleurs morales naissent de la représentation d'un fait passé qui a créé une situation irréversible. Un geste exprime la tristesse intense engendrée par un événement passé grave. Le caractère irréversible et inéluctable de la situation se reconnaît aisément dans l'iconographie médiévale. Le personnage qui se trouve dans une telle adversité se tient un de ses poignets ou une de ses mains avec l'autre main. La saisie de son propre poignet ou de sa main traduit-elle symboliquement une paralysie, l'impuissance à agir et à remettre en question ce qui est inexorablement déterminé? C'est possible, mais il ne s'agit que d'une vraisemblance. L'important pour nous est de constater que nous sommes en présence d'un geste typique dont le sens est clair. Nous le ferons en examinant quelques exemples de situations dramatiques.

Sur terre, la mort est le plus tragique des événements sans appel. Le nombre des personnages se tenant le poignet est considérable sur les tombeaux

46. Initiale du Psaume 68, Psautier, XIII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 2690, fol. 79v.

sculptés et dans les scènes où parents et amis entourent un défunt<sup>47</sup> (fig. 8). Le condamné à mort fait un geste typique<sup>48</sup>.

La mort éternelle, la damnation, punit irrémédiablement ceux qui se sont abandonnés au vice. Dans l'enfer du tympan de Conques, la femme à la poitrine nue figurant la luxure se tient le poignet. Celle du chapiteau de Vézelay sur les mauvais effets de la musique profane, qui conduit à la luxure, se tient la main pendant que le diable la prend en sa possession.

L'homme rendu impuissant par un maléfice et trompé par sa femme est figuré se tenant le poignet dans une initiale du *Décret* de Gratien<sup>49</sup>. La femme qui a cru son mari mort et s'est remariée se trouve dans une situation dramatique lorsque son premier époux revient. Elle se tient la main<sup>50</sup>.

#### *Représentation allégorique de Mémoire*

Dans le *Pèlerinage de la vie humaine*, Guillaume de Digulleville présente la mémoire comme une faculté indispensable à la bonne conduite de la vie. Trois enluminures d'un manuscrit abondamment illustré, montrent sa nature et sa fonction<sup>51</sup>. Après avoir remis à l'homme la sacoche et le bourdon de pèlerin, Grâce de Dieu lui fait choisir et revêtir les armes dont il aura besoin pour le combat de la vie. Puis elle lui présente une femme, Mémoire, qui désormais portera ses armes derrière lui (fol. 32v). Mémoire joue le rôle principal dans deux autres illustrations (fol. 33v et fig. 18, et 34).

Cette allégorie de la mémoire figure la relation au passé de deux façons. Morphologiquement, la tête de Mémoire comporte deux visages. Le dessin de deux yeux, d'un nez et d'une bouche sur la face occipitale du crâne signifie qu'elle a toujours le regard fixé sur le passé, alors même que le rythme de la vie l'entraîne vers l'avant, le futur. D'autre part, Mémoire conforme la cadence de ses pas au rythme de la marche de l'homme qu'elle suit et auquel elle est chargée de rappeler le passé. Dans les illustrations du *Pèlerinage de la vie humaine*, le contenu des souvenirs qu'elle a charge de conserver et d'évoquer est figuré par les objets qu'elle porte, l'armement défensif et offensif que Grâce de Dieu a donné au pèlerin.

Les conclusions d'une enquête sur le langage iconographique médiéval dépendent de la qualité et de la quantité des séries documentaires sur lesquelles ont porté les recherches autant que des méthodes d'analyse utilisées. Nous nous hâterons donc de ne pas procéder à des généralisations précipitées et à des affirmations trop catégoriques. Quelques idées dominantes ont néanmoins accusé leur relief au cours de notre cheminement rapide.

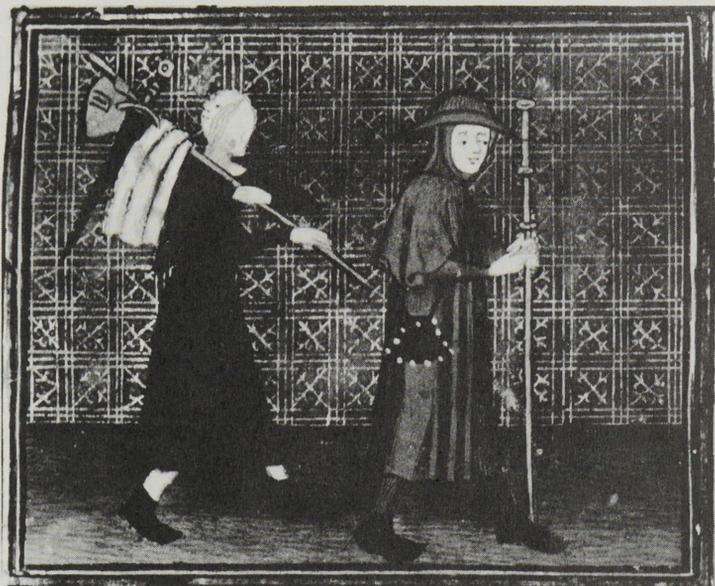
47. Par exemple les pleurants du tombeau de Gautier de Sully, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, château de Sully.

48. Par exemple Demetrius condamné sans appel. Tite-Live, *Histoire Romaine*, seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 777, fol. 424.

49. Gratien, *Décret*, fin du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Troyes, Bibl. mun., 60, fol. 6v.

50. Gratien, *Décret*, fin du XII<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Douai, Bibl. mun., 590, fol. 188.

51. Guillaume de Digulleville, *le Pèlerinage de la vie humaine*, XIV<sup>e</sup> siècle, Manuscrit Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1030, fol. 32v, 33v, 34.



18. Le pèlerin suivi de Mémoire qui porte ses armes. Guillaume de Digulleville, *le Pèlerinage de la vie humaine*, XIV<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1030, fol. 33v.

L'imagerie de Moyen Âge représente plus volontiers les aspects qualitatifs de la vie que les données quantitatives. Il ne veut ou ne peut situer les événements par une datation rigoureuse. Il ne mesure ni la vitesse d'écoulement des choses ni la durée. Il ne cherche même pas à les suggérer par des artifices. Il prend en compte le passé, le présent et l'avenir lorsqu'ils engagent la conduite de la vie humaine. La cause et la conséquence l'intéressent plus que l'antériorité et la postériorité, peut-être parce qu'elles éclairent mieux l'intelligence et guident mieux la volonté. La mémoire est une faculté servante. Elle assure à l'homme le profit de l'expérience acquise.

Le langage iconographique dispose de peu de moyens pour exprimer les relations temporelles. Dans un espace à deux dimensions plutôt qu'à trois, il peut dire avant et après, devant et derrière par la situation des éléments et le mouvement des personnes. À ces formes d'expression proches de l'expérience sensible et du langage verbal, il a ajouté des procédés plus conventionnels comme l'utilisation des situations à gauche, à droite, et des orientations vers la droite, vers la gauche.

Quelques positions et quelques gestes traduisent directement des états et des sentiments résultant du passé. Mais c'est l'incidence des souvenirs sur la vie qui importe plus que le souci de restitution du vécu.



ROLAND SANFAÇON

## THÈMES ANCIENS ET FORMES NOUVELLES

### L'ÉVOCATION DES XII<sup>e</sup> ET XIII<sup>e</sup> SIÈCLES DANS L'ARCHITECTURE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE EN FRANCE

Comment aborder le thème de la mémoire lorsqu'il s'agit de l'architecture flamboyante? Toute création artistique est à la fois un maintien et une transformation de techniques et de formes antérieures. Dans un premier temps, nous tenterons d'indiquer dans quelles conditions précises on peut repérer des phénomènes caractérisés de mémorisation. Dans un deuxième temps, nous essayerons de mieux situer dans l'esprit même de l'architecture flamboyante quelques cas complexes de mémorisation. Chaque fois, nous nous limiterons à deux régions de France, la Normandie d'une part et le Sud-Ouest d'autre part, de la Loire à la Saintonge. Les autres régions offriraient autant d'exemples qu'il faudrait multiplier dans les provinces choisies elles-mêmes<sup>1</sup>.

Pour bien faire comprendre nos critères de repérage des phénomènes de mémoire en architecture médiévale, nous allons d'abord présenter un cas étranger à notre propos. Ainsi, lorsque les architectes des 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles ont progressivement conçu l'architecture gothique, ils ont assumé tout naturellement les créations extraordinaires de leurs devanciers romans. Cela apparaît nettement dans le chevet d'une grande cathédrale comme celle de Reims. Les architectes ont voulu suggérer une impression d'unité dans leur édifice, du moins c'est ainsi qu'on l'interprète habituellement. Il sont partis des chevets romans comme, par exemple, à Saint-Étienne de Nevers. Ces chevets englobent des espaces compartimentés, avec des chapelles très saillantes sur un déambulatoire en creux, tout comme des décors et des rythmes différents aux chapelles, au déambulatoire, à l'abside principale et ailleurs. Les maîtres de Reims ont supprimé cette dispersion de l'attention par deux moyens. Ils ont fait le sacrifice de tous les décors particularisés et ils ont autant que possible

1. On verra Roland Sanfaçon, *l'Architecture flamboyante en France*, (Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971), chap. III intitulé «Les renaissances régionales», 59-84.

uniformisé les formes et les dimensions (motifs des balustrades et des fenêtres, hauteurs des étages). Ils ont parallèlement multiplié les éléments, les chapelles et le nombre de pans de chacune des chapelles. Il y en a tellement, il y a une telle continuité de l'une à l'autre qu'on n'attache plus d'importance à telle ou telle chapelle. On regarde l'ensemble dans une impression d'«all-over»<sup>2</sup>.

En fait, il y aurait eu d'autres moyens de créer l'unité. Ç'aurait été, par exemple, de supprimer la diversité et l'éparpillement relatif de l'époque romane en retournant à la simplicité des plans paléochrétiens comme par exemple à Saint-Sabine de Rome. On peut supposer que les clercs et les maîtres d'œuvre gothiques vivaient intensément, comme dans un présent continu, les acquis romans. Ils les ont assumés tout en les transformant. S'ils avaient, inversement, choisi de retourner au plan simple paléochrétien, on aurait pu parler d'un phénomène de mémoire, celle-ci supposant une coupure vis-à-vis du vécu.

Cette coupure peut être temporelle ou stylistique. La coupure est temporelle lorsqu'on rappelle des éléments oubliés depuis un certain temps. Au cas hypothétique indiqué ci-dessus, on peut plus valablement donner des exemples réels de mémorisation. Ce serait l'époque carolingienne qui veut briser avec l'anarchie ou la barbarie antérieure en rappelant surtout la première civilisation chrétienne. Ce serait l'époque romane qui s'inspire de l'Antiquité à Cluny, comme en tant d'autres endroits<sup>3</sup>.

On a beaucoup d'exemples analogues à l'époque flamboyante. Ainsi en Normandie, on s'inspirera du premier gothique normand de la cathédrale voisine à l'église paroissiale Saint-Pierre de Coutances, des piliers romans de Quistreham ou de Peterborough à Saint-Pierre de Caen ou à Notre-Dame d'Alençon. L'élévation prévue à Pont-Audemer (fig. 1) dans une nef du début du 16<sup>e</sup> siècle est celle à trois étages (une grande arcade, deux arcades géminées aux tribunes ou triforium, trois baies aux fenêtres hautes) de Cerisy-la-Forêt (fig. 2) et de nombreuses églises de style romano-normand en Angleterre. Elle réapparaît ici après un très long oubli en Normandie<sup>4</sup>.

En Anjou, en Touraine et en Poitou, on retournera délibérément aux grandes créations du premier gothique de l'Ouest en reprenant les grands espaces carrés recouverts de voûtes bombées, pourtant abandonnés entre 1240 et 1400 avec l'influence du gothique parisien. Vers 1405, la chapelle construite par Louis I<sup>er</sup> d'Anjou dans son château d'Angers a en effet lancé un mouvement qui vivra dans cette région bien au-delà de la Renaissance<sup>5</sup>.

2. Louis Grodecki, *L'Architecture gothique*, avec la coll. de Anne Pracht et Roland Recht, Paris, Berger-Levrault, 1979.
3. Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Londres, Paladin, 1970 (1960), surtout p. 42-68. René Crozet, «Survivances antiques dans l'architecture romane du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge», *Mémoire de la société nationale des antiquaires de France*, IV (1954), 193-202.
4. Dominique Hervier prépare une notice monographique de Pont-Audemer pour le volume du Congrès archéologique de France tenu à Évreux et dans l'Eure en 1980. D'autres exemples de rappels du passé local ici signalés sont bien illustrés dans Sanfaçon, *L'Architecture flamboyante*, 59-83.
5. Françoise Robin, «Les chantiers des princes angevins (1370-1480) : direction, maîtrise, main-d'œuvre», *Bulletin monumental*, 141 (1983), 21-65. Cet article propose peu d'interprétations stylistiques, mais il insiste sur l'origine locale des architectes et artisans. Voir aussi

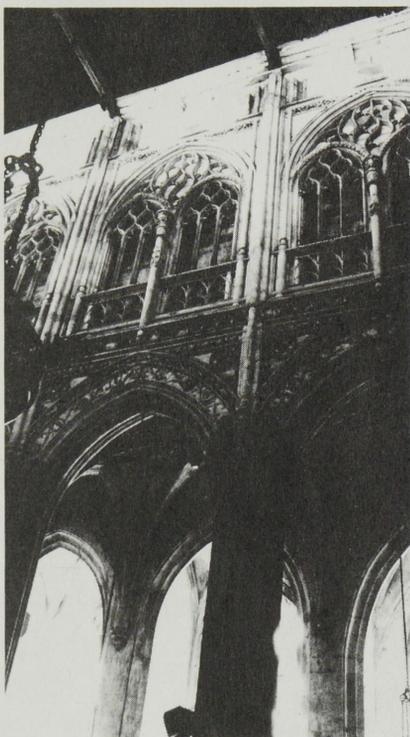


Fig. 1. Pont-Audemer (Eure), Saint-Ouen. Élévation intérieure de la nef. Entre 1520 et 1545 (Photo auteur). Les fenêtres hautes n'ont pas été construites; mais les départs des jambages et des remplages montrent qu'il devait y avoir trois baies comme à Cérisy-la-Forêt.



Fig. 2. Cérisy-la-Forêt (Manche), ancienne abbaye. Élévation intérieure du chœur XI<sup>e</sup> siècle (Photo Colette Sanfaçon).

Dans le Sud-Ouest, cette influence de l'art antérieur est parfois encore plus diversifiée. Au portail nord de Notre-Dame de Fontenay-le-Comte (fig. 3), entre des tourelles à la manière des chevets et façades gothico-romanes de l'Ouest, on trouve une voussure des Vierges sages et Vierges folles, comme dans de nombreux portails romans de la région, après une longue absence de ce thème. À Frontenay-Rohan-Rohan dans les Deux-Sèvres, la façade romane à portail et faux-portails latéraux est nettement évoquée dans des formes du 15<sup>e</sup> siècle (fig. 4 et 5)<sup>6</sup>.

Mais il y a des cas où la coupure qui nous autorise à parler d'un phénomène de mémoire, est d'abord stylistique et non pas temporelle. De l'époque gothique classique à l'époque flamboyante, le style a considérablement évolué. L'architecte flamboyant, du moins c'est ainsi que je le perçois,

H. Enguehard, «Château d'Angers», *Monuments historiques de la France*, IV (1974), 65-80, 24 fig. La thèse exhaustive de Jean Guillaume sur la toute première Renaissance en Poitou insiste aussi sur la reprise des traditions locales. Voir aussi André Mussat, *le Style gothique de l'Ouest de la France : XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, 1963, 447 p.

6. René Crozet, *l'Art roman en Saintonge*, Paris, Picard, 1972, p. 106, pl. XXXVIII.

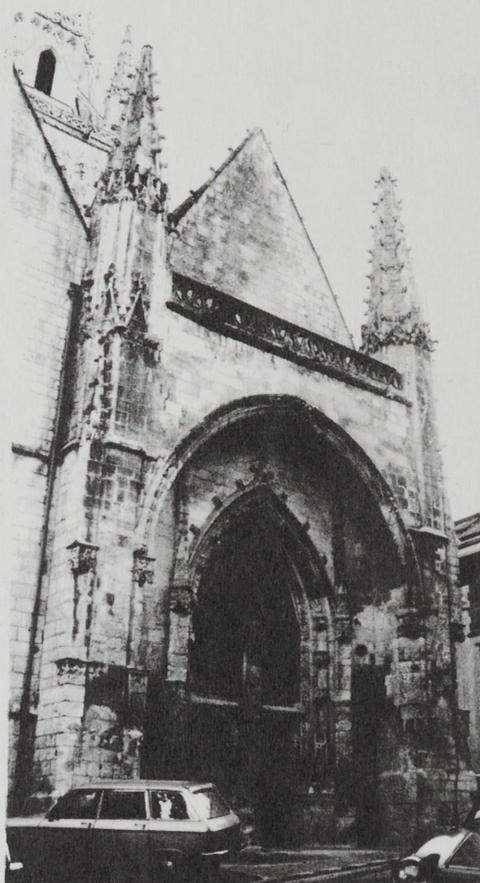


Fig. 3. Fontenay-le-Comte (Vendée), Notre-Dame. Portail nord, 1<sup>re</sup> travée. Fin du XV<sup>e</sup> siècle (Photo auteur).

attachait une grande importance aux éléments individuels d'abord, comme un pilier ou une nervure possiblement de formes très contrastées. Mais par compensation, il insistait sur les interrelations profondes entre les éléments pour assurer la cohésion de l'édifice. Ainsi, aux rosaces séparées des fenêtres des 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles, firent place les réseaux imbriqués des soufflets et mouchettes. Dans ce contexte, l'arc en accolade suggérait excellemment les interpénétrations propres au style flamboyant.

Aux portails des églises, cependant, en fait aux endroits les plus prestigieux, la contrecourbe ne fut pas jugée assez digne peut-être. À Villefranche-sur-Saône, le gâble central est à contrecourbe, mais l'arc du portail en dessous est un simple arc brisé, contrastant avec les portails latéraux. Dans les façades des grandes cathédrales des environs de Paris, achevées au début du 16<sup>e</sup> siècle, Martin Chambiges a dessiné un gâble en courbe aux façades du transept de Sens, mais aux façades principales des cathédrales de Troyes ou de Beauvais, il maintient le gâble triangulaire traditionnel des grandes façades du 13<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

7. Voir l'essentiel de l'illustration dans Sanfaçon, *l'Architecture flamboyante*, 99-115. Pour l'habileté de Martin Chambiges, voir Jean-Marie Pérouse de Montclos, *l'Architecture à la française : XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, 1982, 144-146.



Fig. 4. Frontenay-Rohan-Rohan (Deux-Sèvres), Saint-Pierre, Façade sud. Vers 1500  
(Photo auteur)



Fig. 5. Chadenac (Charente), Saint-Martin, Façade ouest. XIII<sup>e</sup>  
(Photo auteur).

En Normandie, le poids de la tradition paraît même encore plus important. À Saint-Maclou de Rouen (fig. 6), l'arc brisé et le gâble triangulaire ne sont pas seulement présents, mais le tympan central, encore une fois le plus prestigieux, redonne le thème traditionnel du Jugement dernier dans une composition par registres horizontaux, qui contraste fort avec les tympans

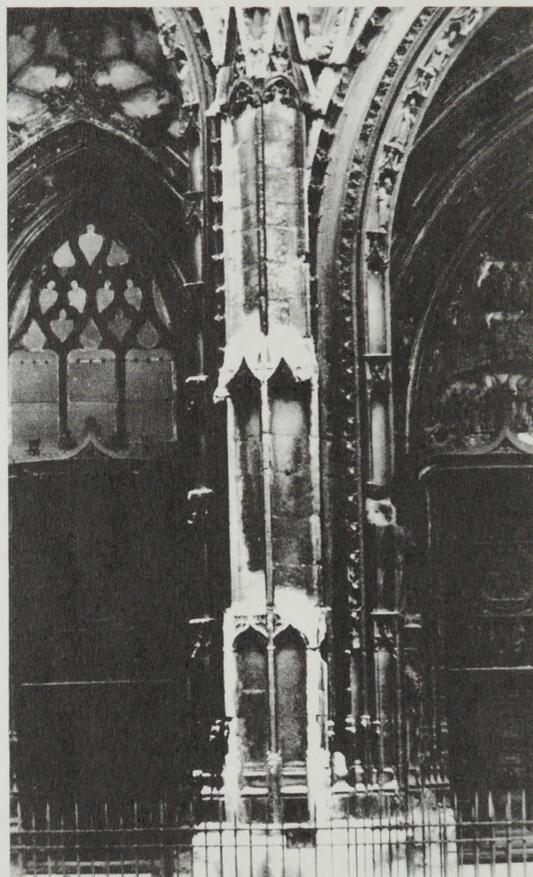


Fig. 6. Rouen (Seine-Maritime), Saint-Maclou. Portails central et gauche de la façade ouest. Terminés avant 1487 (Photo auteur).

ajourés et verticalisés des portails latéraux. À l'intérieur, l'élévation est celle du 13<sup>e</sup> siècle avec ses grandes arcades, son triforium et ses fenêtres hautes. Dans tous ces cas, on peut parler d'un présent perpétué et quelque peu écrasant, qui finit par constituer par contraste avec les formes plus libres alors omniprésentes un rappel, une mémorisation des créations du 13<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>.

Il convient ici de réfléchir sur le sens de l'architecture flamboyante. Il est possible de dire qu'au moyen âge en général, du moins de l'époque romane à la fin de la période flamboyante, on ne doutera jamais suffisamment de la civilisation alors présente au point de la remettre radicalement en question, comme on le fera à la Renaissance. La connaissance du passé, qu'il soit médiéval ou antique, reste partielle et les emprunts qu'on lui fait sont toujours totalement réintégrés et repensés dans le moule culturel du présent. À l'époque flamboyante en particulier, ces emprunts au passé se multiplient nettement. Et il faut se demander pourquoi.

8. En fait, des études en cours me démontrent que chaque forme était assez précisément classée dans une échelle hiérarchique à l'époque flamboyante. On ne les employait pas indifféremment à un endroit ou à un autre. Le maintien de formes anciennes au milieu de formes récentes a pu amplifier les contrastes et accentuer les hiérarchies.

Dubois dans son livre sur le maniérisme<sup>9</sup> tente de définir une tendance particulière qui reviendrait fréquemment dans les diverses civilisations. Il utilise pour cela fondamentalement la littérature française du 16<sup>e</sup> siècle, avec de fréquentes allusions à l'art italien dans cette longue période entre la Renaissance et le Baroque, mais aussi à l'art flamboyant français.

Le maniérisme correspondrait à une période de décentralisation où les classes à la tête de l'État n'arrivent plus à canaliser spontanément les forces vives, tandis que celles-ci ne parviennent pas à créer un nouveau pouvoir, à suggérer une culture valable pour l'ensemble des hommes. Le créateur maniériste montrerait sa dette envers ses prédécesseurs en leur empruntant des éléments particuliers, mais aussi son individualité en jouant avec les formes par la réduction, par l'amplification et par la recherche des extrêmes. À la limite, il s'agirait d'une contestation plus ou moins forte, mais toujours hésitante devant ses maîtres. Qu'il y ait de cela dans l'art flamboyant, cela paraît possible. Mais il y a plus.

Ne pourrait-on pas imaginer une civilisation où la culture serait peut-être plus l'affaire de chacun ou de petits groupes que celle d'une collectivité globale, ce qui laisse forcément la place à des valeurs bien vécues et partagées par tous. C'est le cas, il me semble, de la société et de l'architecture de l'époque flamboyante.

La technique d'alors, en effet, valorise à fond la démarche pratique. Cela se voit dans ces chevets aux longues fenêtres contrastant avec les élévations latérales des églises, contrairement aux nombreuses contraintes des raccords horizontaux purement esthétiques du 13<sup>e</sup> siècle, comme à Saint-Sulpice-de-Favières. Cela se voit dans la façon de construire indépendamment des parois les portails et les fenêtres, de façon à confier aux ouvriers diversement qualifiés les tâches exactes qui leur conviennent. Cela se voit dans l'approche individuelle de chaque élément de la construction, ainsi que nous l'avons souligné pour les écarts de forme entre les piliers et les nervures, par exemple<sup>10</sup>.

C'est dans ce contexte précis qu'on fera les emprunts particuliers aux créations antérieures, n'hésitant pas à confronter des sources très diverses dans une même province ou dans un même monument. À Saint-Séverin de Paris, on reprendra le plan de Notre-Dame de Paris, comme aussi partiellement à Cléry. Mais à Cléry ce sont surtout les piliers de Bourges qui vont recevoir une application flamboyante, qui serait en gros repris à la chapelle de Thouars avec une élévation et des voûtes inspirées par l'art gothique de l'Ouest et derrière un portail qui devient une marque typique de la Loire<sup>11</sup>.

9. Claude-Gilbert Dubois, *le Maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979 (Littératures modernes).
10. Ces questions ont été abordées dans Roland Sanfaçon. «Le rôle des techniques dans les principales mutations de l'architecture gothique», *les Arts mécaniques au moyen âge* (G.H. Allard et S. Lusignan, édit., Montréal, Bellarmin, Paris, Vrin, 1982, Cahiers d'études médiévales, VII), 109-112.
11. La preuve irréfutable de la filiation de Bourges à Cléry reste à faire. Les arguments sont pourtant déjà nombreux, comme la parenté des motifs sculptés au portail de la sacristie donné par Jacques Cœur à la cathédrale de Bourges et plusieurs détails de la chapelle Dunois et des portails et revers de portails à l'intérieur de Cléry, comme le plan triangulaire des arcs-boutants et des nervures qui continuent à Cléry l'école des déambulatoires de

Bien qu'amplifié considérablement, le plan de Cléry inspire directement les constructeurs de la cathédrale de Saintes, mais cette fois avec une tour de façade colossale (fig. 7) qui était à l'origine coiffée d'une flèche comme à la tour de Saint-Eutrope de Saintes.

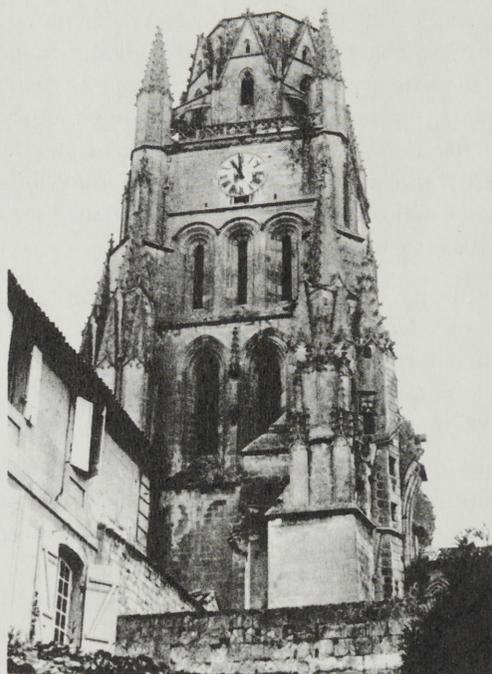


Fig. 7. Saintes (Charente-Maritime), cathédrale. Tour ouest au sud. Parties hautes du début du XVI<sup>e</sup> siècle (Photo auteur).

À ma connaissance, on n'a jamais tenté un rapprochement entre les tours flamboyantes de Saintes et les tours romanes de la région. L'interprétation habituelle, qui me paraît toujours excellente, est que la tour de Saint-Eutrope de Saintes, achevée en 1478, a été inspirée par celle de la cathédrale de Bordeaux, commencée en 1440. De la tour de Saint-Eutrope découleraient celles de la cathédrale de Saintes, de Marennnes et même de Saint-Michel de Bordeaux. Mais l'écart par rapport au modèle de la cathédrale de Bordeaux, celui-ci nettement inspiré par les traditions du Nord de la France, est double. Gardelles souligne déjà que les clochers saintongeais sont «généralement lourds, coiffés de pyramides mesquines sur un tambour octogonal court et trapu», tandis que pour Herbeault et Blomme les pinacles de la tour de la cathédrale de Saintes n'ont guère de parenté avec les autres tours de la région et «présentent de larges surfaces nues et leurs pyramides sont hérissées de

Notre-Dame de Paris et des cathédrales de Bourges et du Mans, comme les piliers circulaires aux colonnettes ou nervures à demi-engagées ou pénétrantes à Bourges au 13<sup>e</sup> siècle à la cathédrale d'Orléans, à Cléry et bien ailleurs, comme la perforation des voûtes de la voûte principale du rond-point du chœur à Bourges et à Cléry. Frédéric Lesueur, «Cléry», *Dictionnaire des églises de France* (Paris, Laffont, 1967), III,D,61-63.

crochets peu saillants». L'écart va toujours dans le même direction. Même si on reste très loin d'une copie des modèles romans ou gothiques des 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles, comme par exemple à la croisée de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes, on s'en rapproche de plus en plus. L'esprit de ces tours est celui de la région, mais dans une présentation flamboyante. L'art du Nord a été infléchi pour retrouver les exemples de l'Ouest, les tourelles d'angle du chevet de la cathédrale de Poitiers ou de la tour Saint-Aubin d'Angers. D'ailleurs, les pinacles flamboyants des tours de la cathédrale de Poitiers ou de la chapelle de Ligugé sont très proches de la tour de Sainte-Radegonde de Poitiers. À la cathédrale même de Saintes, le dernier étage de la tour est percé de baies en plein cintre comme à l'époque romane et bientôt à la Renaissance qui pointe et qui multipliera les emprunts romans<sup>12</sup>.

Dans l'Ouest, les tours ne sont pas seules marquées par le recours à l'esprit régional. Très récemment, j'ai pu montrer qu'un très beau portail flamboyant du Musée des Cloisters de New York provient du château de La Roche près de Gençay au sud de Poitiers. Ce portail n'est pas linéaire et élancé comme des portails bourguignons analogues à la cathédrale d'Autun par exemple. Il est beaucoup plus simple que le portail du château de l'Herm en Périgord, près de Rouffignac, qui l'a inspiré assez directement. Il a cette rondeur globale, un relief vigoureux et souplement végétal qui évoque à mon avis l'esprit même, le style de l'art roman de la région, mais encore une fois dans des formes flamboyantes. Il s'agit bien d'un phénomène de mémoire, mémoire de soi peut-être, mais après l'oubli des générations qui ont suivi l'adoption du style parisien au milieu du 13<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

En Normandie, autour de Rouen en particulier, c'est le style parisien qui marque la ville plutôt que l'art proprement normand antérieur, roman ou premier gothique, pourtant bien présent à la cathédrale. Je serais tenté d'y voir une façon de marquer avec force le rattachement à Paris et à la France dans une province que le duc de Bedford au début du 15<sup>e</sup> siècle avait espéré rattacher définitivement à la couronne et aux grandes principautés et seigneuries d'Angleterre. S'il y a eu peut-être quelques très faibles influences anglaises comme à Caudebec-en-Caux, l'architecture ne pouvait guère être plus différente de l'Angleterre. Les porches et les portails y sont très français. Ils couvrent avec les roses qui les surmontent des façades entières, comme à Caudebec, à Alençon ou à Saint-Maclou de Rouen. Ils s'opposent totalement aux minuscules portails et aux larges baies rectilignes des façades anglaises, comme à Winchester ou à Canterbury<sup>14</sup>.

12. La preuve de l'influence directe de Cléry à la cathédrale de Saintes a été déjà établie par Claude Herbeault et Yves Blomme, *les Campagnes de reconstruction de la cathédrale Saint-Pierre de Saintes aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Saintes, Fédération des sociétés savantes de la Charente-Maritime, 1980, 24 p. Jacques Gardelles, *la Cathédrale Saint-André de Bordeaux : sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture*, Bordeaux, Delmas, 1963, p. 314s., surtout p. 321. Voir des photos des tours de Bordeaux et de Saint-Eutrope de Saintes dans Denise Jalabert, *Clochers de France*, Paris, Picard, 1968, fig. 125 et 126.
13. Il s'agit du portail flamboyant Acc. 40.147,3 remonté dans la Boppard Room du musée des Cloisters à New York. À la cathédrale d'Autun, les portails de comparaison se trouvent à l'entrée des chapelles des bas-côtés nord ou sud. Toute cette question fera l'objet d'un article.
14. Voir A. Chauvel et J. Taralon. «L'église Saint-Maclou de Rouen», *Monuments historiques de la France*, IV (1958), 151-172. Entre le 13<sup>e</sup> et le 15<sup>e</sup> siècle, les portails suivants constituent

Mais pourtant si l'art flamboyant normand s'inspire de l'art parisien des 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles, il est bien normand et complètement différent de l'art parisien des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles comme Martin Chambiges l'a si bien exprimé tout autour de la capitale. La façade nord de Sens comparée à la façade nord d'Évreux est fort utile ici. L'art de Chambiges est toute souple et fusion entre le portail, les tourelles d'angle et la rose, entre les ébrasements et le tympan du portail. Partout, la dimension des remplages et des éléments est analogue<sup>15</sup>.

La Normandie est autrement. Le normand est plus posé. Les éléments, même empruntés, participent à un esprit commun, mais un esprit qui souligne d'abord les limites et la géométrie de chacun d'eux, par des lignes de contours assez fortes, par des changements de plans, par des variantes dans la dimension des motifs. Même la grande rose a ses motifs les plus posés et les plus gros à l'intérieur, tandis que l'accélération se fait vers le centre, dans le cadre bien respecté de la rose. La fusion s'opère ensuite seulement, par les jeux subtils de la géométrie, exploitée vers l'extérieur spatialement, vers le haut en plan. Cela est pleinement exprimé à la façade de Saint-Maclou de Rouen. Peut-être est-il possible de percevoir dans la géométrie un trait typique de l'architecture normande. Au-delà des importantes différences stylistiques, il s'agit d'une qualité majeure de la grande façade romane de Saint-Étienne de Caen comme des plans de plusieurs églises flamboyantes<sup>16</sup>.

Un art qui emprunte les formes avec une telle liberté, qui les redéfinit dans l'esprit même de chaque province, peut-être plus que cela n'a jamais été fait ou ne sera jamais plus fait avec l'écrasement des cultures régionales dans la montée moderne de la monarchie absolue en France, un tel art est nettement plus que l'expression d'une contestation négative, de l'écart d'un complexe envers ses maîtres culturels. Rappeler délibérément le passé, c'était reconnaître dans les portails principaux la grandeur des créations du 13<sup>e</sup> siècle, comme nous le faisons maintenant, c'était reconnaître dans les reprises des styles locaux l'importance et la diversité des traditions particulières, ce que nous avons toujours du mal à faire. Ces emprunts prennent des formes si variées qu'il faut beaucoup d'attention et de recherches attentives pour les découvrir. En France, des historiens de l'art médiéval en repèrent constamment de nouveaux exemples étonnants. Si l'on rappelle qu'en toute rigueur il faudrait vérifier qu'il y a bien eu coupure avant l'évocation d'une forme plus ancienne, d'un style plus ancien, ou qu'il y a

une chaîne ininterrompue : transept de la cathédrale de Rouen, églises de Vernon, de Notre-Dame de Dieppe, cloître de Saint-Wandrille, portail des Marmousets de Saint-Ouen de Rouen, Saint-Lo de Rouen, Caudebec-en-Caux, Saint-Maclou de Rouen, etc. Rouen par ailleurs a pu influencer d'autres régions de France dès la reconquête sur les Anglais au milieu du 15<sup>e</sup> siècle. Le rapprochement entre la rose du transept sud de Saint-Ouen de Rouen de 1422 et la rose ouest de la cathédrale de Tours vers 1450, alors ville de résidence royale, s'expliquerait ainsi.

15. Voir des photos de ces deux façades de Sens et d'Évreux dans Sanfaçon, *l'Architecture flamboyante*, p. 105 et 179.

16. L'esprit posé et relativement conservateur ou à tout le moins prudent des Normands a été reconnu traditionnellement. Pour le prouver scientifiquement, il reste beaucoup de travail à faire. L'étude des coutumes juridiques et populaires pourrait conduire à des conclusions analogues à celles qui sont ici proposées dans le domaine de l'architecture.

coupure entre un élément et les autres qui l'environnent, on conviendra que le thème de la mémoire dans l'architecture flamboyante en France est une matière de recherche pour plusieurs années à venir.



## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	7
 I. <i>Mémoire et traditions poétiques</i>	
<i>Les traditions poétiques</i> .....	11
Paul ZUMTHOR (Montréal)	
<i>Mémoire, répétition, système esthétique dans la chanson de geste</i> .....	23
Edward A. HEINEMANN (Univ. de Toronto)	
<i>À propos de la rime mnémonique</i> .....	35
Giuseppe DI STEFANO (Univ. McGill, Montréal)	
<i>Mémoire et histoire : la déformation de la réalité chez les rhétoriciens à la fin du Moyen âge</i> .....	43
Cynthia J. BROWN (Univ. de Californie, Santa Barbara)	
 II. <i>Le langage romanesque</i>	
<i>La mise en mémoire des informations narratives : le système du vers et le système de la prose</i> .....	57
Dominique CHASSÉ (Institut d'études médiévales, Montréal)	
<i>La répétition et la mémoire du texte</i> .....	65
E. Jane BURNS (Univ. of North Carolina)	
<i>De la parole au monument : marquer la mémoire dans la littérature arthurienne</i> .....	73
Edina BOZÓKY (Montréal)	
 III. <i>Le discours allégorique</i>	
<i>Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et l'art de mémoire</i> .....	85
† Nico VAN DEN BOOGAARD	
<i>Dante, la mémoire et le livre : le sens de la Vita nuova</i> .....	91
Antonio D'ANDREA (Univ. McGill, Montréal)	
<i>Le pion Souvenir et les miroirs déformants dans l'allégorie d'amour</i> .....	99
Françoise GUICHARD-TESSON (Institut d'études médiévales)	
 IV. <i>Le droit</i>	
<i>Coutume et mémoire : les coutumes françaises au XIII<sup>e</sup> siècle</i> .....	111
Paul OURLIAC (membre de l'Institut de France; université de Toulouse)	

- Le rôle constitutif des usances et des esgards dans  
l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem* ..... 123  
Benoît BEAUCAGE (Univ. du Québec à Rimouski)

V. *Traditions scolaires et didactiques*

- Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval* ..... 133  
Pierre RICHÉ (Université de Paris)
- Cisiojanus : comment savoir le calendrier par cœur* ..... 149  
Rolf Max KULLY (Zentralbibliothek, Solothurn)
- La mythologie comme clé de mémorisation : la Glose  
des Échecs amoureux* ..... 157  
Madeleine JEAY (Univ. McMaster, Hamilton)

VI. *Art et iconographie*

- Les images mnémotechniques dans les manuscrits de  
l'époque gothique* ..... 169  
John B. FRIEDMAN (Univ. d'Illinois)
- Les situations, les positions et les gestes figurant  
le passé* ..... 185  
François GARNIER (Institut de recherche et d'histoire  
des textes, Paris-Orléans)
- Thèmes anciens et formes nouvelles : l'évocation des XII<sup>e</sup>  
et XIII<sup>e</sup> siècles dans l'architecture du XV<sup>e</sup> siècle en France* ..... 211  
Roland SANFAÇON (Univ. Laval, Québec)

EXTRAIT DU CATALOGUE

ANTHROPOLOGIE

- Âge, pouvoir et société en Afrique noire. Textes réunis et présentés par Marc ABÉLES  
Anthropologie de la colonisation au Québec. Le dilemme d'un village du Lac-Saint-Jean.  
Michel VERDON  
Bedik (Sénégal oriental) (Les). Barrières culturelles et hétérogénéité biologique (Les). †Jacques  
GOMILA  
Diversité biologique humaine (La). Sous la direction de Jean HIERNAUX  
Pédagogie musulmane d'Afrique noire. Renaud SANTERRE  
La Quête du savoir — Essais pour une anthropologie de l'éducation camerounaise. Renaud  
SANTERRE, Céline MERCIER-TREMBLAY *et al.*

« Collections et archives de l'Université de Montréal »

- Expérience anthropologique (L'). Lionel VALLÉE, Pierre BEAUCAGE, †Jacques GOMILA  
et Jacqueline FRY  
Qitdlarssuaq. L'histoire d'une migration polaire. Guy MARY-ROUSSELIÈRE

« Recherches caraïbes »

- Archipel inachevé (L'). Culture et société aux Antilles françaises. Sous la direction de Jean  
BENOIST  
Désengagement paysan et sous-production alimentaire. MARTINIQUE, Marie Galante,  
Barbade. ROMAIN PAQUETTE  
Histoire de l'Isle de Grenade en Amérique. Texte présenté par Jacques PETITJEAN ROGET  
Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti. Micheline LABELLE  
Idéologie et ethnicité. Les Chinois Macao à Cuba. Denise HELLY  
Nègre dans le roman blanc (Le). Lecture sémiotique et idéologique de romans français et  
canadiens (1945-1977). Sébastien JOACHIM  
Un village du bout du monde. Modernisation et structures villageoises aux Antilles françaises.  
Joseph Josy LEVY

DÉMOGRAPHIE

- Accidents de la route au Québec, 1926-1978 (Les). Étude démographique et épidémiologique.  
Robert BOURBEAU  
Démographie historique. Maria Luiza MARCILIO et Hubert CHARBONNEAU  
Dictionnaire généalogique des familles du Québec. Des origines à 1730. René JETTÉ en coll.  
avec le Programme de recherche en démographie historique de l'Université de Montréal  
(P.R.D.H.)  
Répertoire des actes de baptême, mariage, sépulture et des recensements du Québec ancien.  
Sous la direction de Hubert CHARBONNEAU et Jacques LÉGARÉ

« Démographie canadienne »

- Émigration des Canadiens aux États-Unis avant 1930 (L'). Mesure du phénomène. Yolande  
LAVOIE  
Enfants qu'on n'a plus au Québec (Les). Jacques HENRIPIN, Paul-Marie HUOT, Évelyne  
LAPIERRE-ADAMCYK et Nicole MARCIL-GRATTON  
Évolution de la mortalité au Canada et au Québec, 1831-1931 — Essai de mesure par géné-  
ration. Robert BOURBEAU et Jacques LÉGARÉ  
Fin de la revanche des berceaux : Qu'en pensent les Québécoises ? (La). Évelyne LAPIERRE-  
ADAMCYK et Jacques HENRIPIN  
Vie et mort de nos ancêtres. Hubert CHARBONNEAU  
Vingt ans de mortalité au Québec. (Les causes de décès, 1951-1971). Desmond DUFOUR et  
Yves PÉRON

ÉTUDES MÉDIÉVALES

Collection « Études médiévales »

- Évangiles des Quenouilles (Les). Édition critique, introduction et notes. Madeleine JEAY  
Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale. Recueil d'études publié sous la  
direction de Bruno ROY et Paul ZUMTHOR  
« Parler vulgairement » La réflexion intellectuelle sur le fait de la langue française aux XIII<sup>e</sup> et  
XIV<sup>e</sup> siècles. Serge LUSIGNAN (*à paraître*)

HISTOIRE

- Imprimés dans le Bas-Canada, 1801-1840 (Les). Bibliographie analytique. Tome I (1801-1810).  
John HARE et Jean-Pierre WALLOT  
Lionel Groulx. Journal inédit (1895-1911). Giselle HUOT, Réjean BERGERON  
Musiciens romains de l'Antiquité. Alain BAUDOT  
Québec contre Montréal. La querelle universitaire (1876-1891). André LAVALLÉE

- Réforme et révolte dans la Colombie coloniale : le soulèvement des comuneros (1781). Jean-Marie LONCOL  
 Rôles du Mâgeiros (Les). Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne. Guy BERTHIAUME

#### PHILOSOPHIE

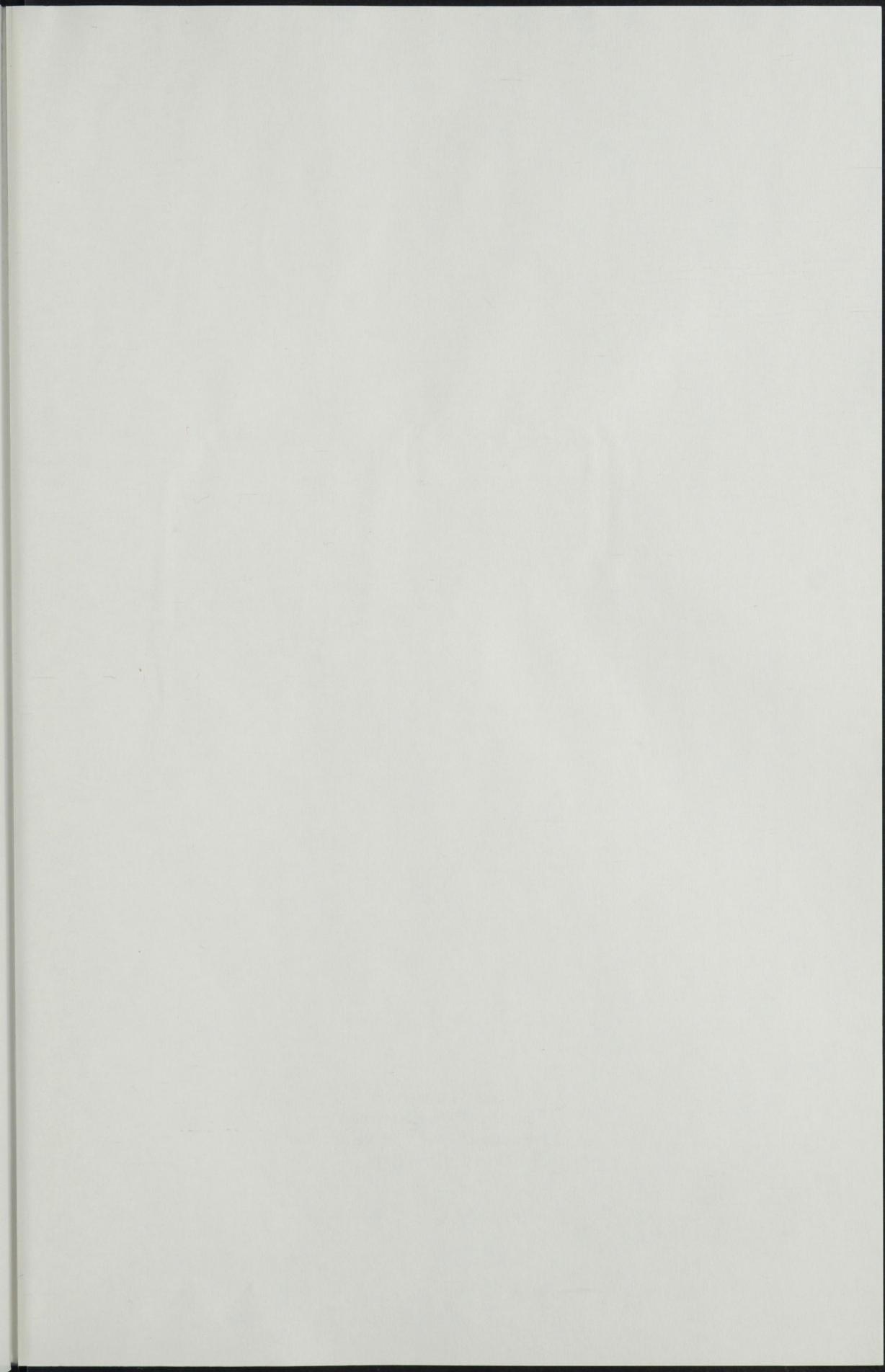
- Aristote : éthique à Eudème. Introduction, traduction, notes et indices. Vianney DÉCARIE  
*Codices manuscripti operum Thomae de Aquino. Tomus III.* H.V. SHOONER  
 Espace multidimensionnel (L'). Henri PRAT  
 Essai contre le défaitisme politique. Joseph PESTIEAU  
 Essai sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues. Étienne TIFFOU  
 Fondements des mathématiques : introduction à une philosophie constructiviste. Yvon GAUTHIER  
 Logique : une introduction (La). Michel J. BLAIS  
 Méthodes et concepts de la logique formelle. Yvon GAUTHIER  
 Nietzsche — problème. Généalogie d'une pensée. Charles MURIN  
 Philosophie et relations interpersonnelles. Rencontre de deux traditions. Publié sous la direction de Alan MONTEFIORE  
 Politiques, femme, pouvoir. Éléments pour une théorie de l'otage. Pierre GRAVEL  
 (à paraître)  
 Pour une logique du sujet tragique Sophocle. Pierre GRAVEL  
 Récits et réalités d'une conversion. André BILLETTE  
 Structure performative du langage juridique (La). Georges A. LEGAULT  
 Thématique contemporaine de l'égalité (La). Répertoire, résumés, typologie. Louise MARCIL-LACOSTE  
 Utopie aujourd'hui (L'). Guy BOUCHARD, Gilbert LECLERC, Laurent GIROUX

#### SOCIOLOGIE

- Aliénation et idéologie dans la vie quotidienne des Montréalais francophones. Sous la direction de Yves LAMARCHE, Marcel RIOUX et Robert SÉVIGNY  
 Bourgeoisie industrielle au Québec (La). Arnaud SALES  
 Classes et pouvoir : les théories fonctionnalistes. Nicole LAURIN-FRENETTE  
 Comparaison interculturelle (La). Logique et méthodologie d'un usage empiriste de la comparaison. Roberto J. MIGUELEZ  
 Continuité et rupture. Les sciences sociales au Québec. Textes réunis par Georges-Henri LEVESQUE et coll.  
 Coopératives ou autogestion : Sénégal, Cuba, Tunisie. Gabriel GAGNON  
 Des milieux de travail à réinventer. Jacques GRAND'MAISON  
 Douceville en Québec. La modernisation d'une tradition. Colette MOREUX  
 Durkheim et le politique. Bernard LACROIX  
 Éléments pour une sociologie des communautés religieuses au Québec. Bernard DENAULT et Benoît LÉVESQUE  
 Expérience religieuse chez les jeunes (L'). Une étude psycho-sociologique de l'actualisation de soi. Robert SÉVIGNY  
 Jeunes mères célibataires (Les). L'influence du milieu sur la décision de garder l'enfant ou de le faire adopter. Jacqueline C. MASSÉ, Micheline ST-ARNAUD et Marie-Marthe T.-BRAULT  
 Jeunesse et société contemporaine. M. RIOUX  
 Maternage mal salarié (Le). Travail sexué et discrimination salariale en milieu hospitalier. Dominique GAUCHER  
 Nanacatlan : société paysanne et lutte des classes au Mexique. Pierre DURAND  
 Pierre Perrault ou un cinéma national. Michel BRÛLÉ  
 Planification des naissances en milieu canadien-français. Colette CARISSE  
 Société, politique, individu. Les formes élémentaires de la vie sociale en Inde ancienne. Andreas BUSS  
 Théories de l'échange et circulation des produits sociaux. Luc RACINE  
 Une tentative d'autogestion. Jacques GRAND'MAISON

#### THÉOLOGIE

- Rituels sacramentaires. Adrien GAUVREAU, o.f.m. cap.  
 Théologie (La). Sa nature, ses méthodes, son histoire, ses problèmes.  
 Répertoire bibliographique international. Français, allemand, anglais. Jean-Claude PETIT



Achévé d'imprimer  
en mars 1990 sur les presses  
des Ateliers Graphiques Marc Veilleux Inc.  
Cap-Saint-Ignace, Qué.



**D**ans une civilisation fondée (jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle) en grande partie sur le maintien de traditions orales, la mémoire joua un rôle prédominant, quoique rarement considéré en lui-même. Pourtant, le fonctionnement des institutions publiques et privées, le savoir et l'enseignement, les pratiques de l'artisanat, des arts, de la poésie en dépendaient dans une mesure dont on n'a plus idée aujourd'hui. Les hommes de cette époque en étaient conscients; les philosophes réfléchirent sur cette éminente faculté de l'esprit humain; les praticiens mirent au point de nombreuses techniques destinées à la soutenir et à l'entretenir. C'est là un aspect de la culture médiévale qui méritait d'être étudié comme tel. Le présent ouvrage fournit dans cette perspective les bases d'une anthropologie historique.

Liste des contributeurs

*Benoît Beaucage*  
*Edina Bozóky*  
*Cynthia J. Brown*  
*E. Jane Burns*  
*Dominique Chassé*  
*Antonio D'Andrea*  
*Giuseppe Di Stefano*  
*John B. Friedman*  
*François Garnier*  
*Françoise Guichard Tesson*  
*Edward A. Heinemann*  
*Madeleine Jeay*  
*Rolf Max Kully*  
*Paul Ourliac*  
*Pierre Riché*  
*Roland Sanfaçon*  
*†Nico Van Den Boogaard*  
*Paul Zumthor*

BIBLIOTHÈQUES-UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL



3 1225 03659989 8

