

Université de Montréal

Le parfait Exemple du Reclus de Molliens :
poétique de la réception du texte édifiant en strophe d'Hélinand (XIII^e-XV^e siècles)

par
Ariane Bottex-Ferragne

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat (Ph. D.)
en Littératures de langue française

Août 2019

© Ariane Bottex-Ferragne, 2019

Université de Montréal
Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Le parfait Exemple du Reclus de Molliens :
poétique de la réception du texte édifiant en strophe d'Hélinand (XIII^e-XV^e siècles)

Présentée par
Ariane Bottex-Ferragne

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Gabriele Giannini
Président-rapporteur

Francis Gingras
Directeur de recherche

Ugo Dionne
Membre du jury

Maureen Boulton
Examinatrice externe

RÉSUMÉ

Poète picard du début du XIII^e siècle, le Reclus de Molliens est l'auteur à de deux textes à teneur morale, religieuse et savante, qui circulent sous les titres de *Miserere* et *Carité*. Même si ces deux textes édifiants connaissent une diffusion considérable au Moyen Âge et qu'ils rencontrent une réception plus que favorable auprès de plusieurs générations de lecteurs et d'auteurs anciens, ils ont largement été délaissés, voire négligés par la critique moderne, qui ne leur a accordé aucune monographie depuis la fin du XIX^e siècle (Van Hamel, 1885). Si la présente thèse vise en partie à combler cette lacune par le moyen d'une mise à jour des données de base quant à la diffusion et au legs littéraire du Reclus de Molliens, elle propose avant tout une réflexion d'ordre poétique, qui engage de façon active le statut de canon littéraire de l'œuvre. À titre de textes à succès – qui font acte de modèle et d'étalon poétique aux yeux d'un vaste public –, *Miserere* et *Carité* paraissent tout désignés pour servir de guide et de point de repère poétique permettant de repenser la vitalité et les codes de la poésie édifiante, à l'aune des critères de jugement et des pratiques de lecture concrètes du public médiéval.

La documentation historique liée au Reclus de Molliens révèle que le système de versification adopté dans *Miserere* et *Carité*, soit la strophe d'Hélinand (*8aabaabbbabba*), joue un rôle primordial dans la réception de l'œuvre. Comme il faudra le montrer, les textes en strophe d'Hélinand répondent à une série de règles cohérentes, spécifiques et différenciées (partie I), si bien qu'ils s'apparentent à un système poétique à part entière, doté de son propre « horizon d'attente » et de ses propres conventions de lecture (partie II). Ces règles non écrites, qui semblent directement infléchir la réception de *Miserere* et *Carité*, participent également du procès du sens en ajoutant un impact dramatique au propos édifiant (partie III). Dès lors que l'analyse de *Miserere* et *Carité* sera ainsi imbriquée à celle de ce corpus formel, il deviendra possible de dégager une poétique du texte édifiant en strophe d'Hélinand, qui sera guidée et balisée par le parfait exemple d'un poète à succès.

Mots-clés : didactisme, forme, lecture, manuscrit, *Miserere* et *Carité*, poétique, réception, Reclus de Molliens, strophe d'Hélinand, succès littéraire, texte édifiant, thème de la mort, versification

ABSTRACT

The Reclus de Molliens, an early 13th century French poet, is the author of two moralizing, religious and didactic texts known as *Miserere* and *Carité*. Despite its wide circulation, as well as its significant influence over subsequent generations of authors and readers, this work has been largely neglected by modern critics: the most recent monograph on *Miserere* and *Carité* was indeed published over one hundred thirty years ago (Van Hamel, 1885). The following dissertation aims at filling this gap in research by updating the basic data regarding the circulation and literary legacy of this medieval best-seller. Moreover, it provides a reflection surrounding the poetics of this work, which draws on its status as a part of a forgotten literary canon. The fact that *Miserere* and *Carité* were so widely read, and therefore constituted models and poetic benchmarks for a wide audience, makes them ideal case studies to rethink the vitality and the codes of moralizing poetry, based on the actual criteria and reading practices of the medieval audience.

The historical documentation pertaining to the Reclus de Molliens reveals that the versification system adopted in *Miserere* and *Carité*, known as the Helinandian stanza (*8aabaabbbabba*), plays a vital role in the reception of his works. As will be demonstrated, works that are composed using this type of verse follow a consistent set of poetic rules (part 1). This means that they constitute a legitimate poetic system, with its own “horizon of expectations” and reading conventions (part 2). These implicit rules, which seem to have impacted the reception of *Miserere* and *Carité*, also contribute to the construction of meaning by adding a dramatic impact to their moralizing content (part 3). Once the analysis of *Miserere* and *Carité* is thus imbricated in the analysis its “formal family”, it will then be possible to define a poetics of the moralizing text written in Helinandian stanza, guided and framed by this successful poet.

Key words: didacticism, form, manuscript, *Miserere* and *Carité*, poetics, reading, reception, Reclus de Molliens, Helinand’s stanza, literary best-seller, moralizing literature, theme of death, versification

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ / ABSTRACT.....	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
REMERCIEMENTS.....	ix
INTRODUCTION.....	1
LE PARFAIT EXEMPLE DU RECLUS DE MOLLIENS.....	3
Réceptions médiévales et modernes : chronique d'un succès oublié.....	4
Profil de l'auteur : personne et <i>persona</i>	28
Profil de l'œuvre : un parcours de culture.....	39
Typologie et désignation : les écueils du « didactisme ».....	53
Repères méthodologiques : vers une poétique de la réception.....	65
Aperçu des résultats : vers une solution hélinandienne.....	69
SURVOL DE LA TRADITION MANUSCRITE.....	86
Caractéristiques matérielles : mise en page et aspect extérieur.....	87
Tendances secondaires : typologie du contenu textuel.....	101
Constantes : brièveté et versification.....	130
PARTIE I : FORME ET VERSIFICATION.....	146
CHAPITRE 1 : LA STROPHE.....	147
La strophe et le Reclus : indices textuels et matériels.....	147
La strophe et son statut : mise en contexte.....	167
La strophe et ses trois âges : essai de caractérisation et de classification....	186
CHAPITRE 2 : L'APOSTROPHE.....	225
Règle de position : jeux d'adresses.....	226
Règles de composition : repères de structuration.....	234
Rhétorique de l'apostrophe : vers un « lyrisme de persuasion ».....	250
PARTIE II : PERFORMANCE ET PRATIQUES DE LECTURE.....	269
CHAPITRE 3 : BRIÈVETÉ ET FRAGMENTATION.....	270
Dispositif et prédisposition : lecture et écriture modulaires.....	271
Mesure et démesure : le Reclus de l'excès.....	294
CHAPITRE 4 : DES VERS À L'ENVERS DE LA CHANSON.....	310
Critères de discrimination : système gonique et présentation matérielle....	313
Poétique du « sexe des rimes » : trouble dans le genre et espace de jeu....	321
Témoignages textuels et perspectives : par-delà le chant et la récitation ?..	332
PARTIE III : THÈMES ET ENJEUX.....	346
CHAPITRE 5 : LE MOI ET LA MORT.....	347
Le livre et la mort : la « dominante » macabre de la poésie hélinandienne..	350
La « mort de soi » hélinandienne : « esthétique de l'angoisse ».....	368
Parole de reclus : l'étrange <i>ethos</i> du « mort-vivant »	386

CHAPITRE 6 : LA VIERGE ET LA MORT.....	401
La Vierge et la Mort : une question de forme et de manière ?	403
Le « verbe efficace » de la prière : un besoin spirituel et littéraire.....	418
Pharmacopée de la « mort de soi » : « Trop longuement me sui teüs »	429
CONCLUSION.....	439
INDEX DES AUTEURS.....	457
INDEX DES ŒUVRES.....	459
INDEX DES MANUSCRITS.....	464
BIBLIOGRAPHIE.....	466
ANNEXE 1 : TRADITION MANUSCRITE DE <i>MISERERE</i> ET <i>CARITÉ</i>	496
ANNEXE 2 : RÉPERTOIRE DE POÉSIE HÉLINANDIENNE.....	504
ANNEXE 3 : TABLEAU CHRONOLOGIQUE.....	522

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à offrir mes remerciements les plus sincères au professeur Francis Gingras, grand intellectuel à qui je voue un respect et une admiration profonde. Son érudition et sa vivacité intellectuelle, mais aussi sa générosité, son éthique de travail et ses valeurs ont fait de lui le meilleur *Doktorvater*.

Mes remerciements cordiaux vont également aux professeures Isabelle Arseneau, feu Virginia Nixon et Katharine Streip qui m'ont guidée et inspirée dès les débuts de mon parcours et qui resteront toujours d'importants modèles. Ma reconnaissance va aussi aux professeurs Olivier Collet et Richard Trachsler, co-directeurs avec Francis Gingras du projet *Lire en contexte à l'époque prémoderne*, qui m'ont fait l'honneur de partager leurs commentaires sur mon travail ainsi que leurs réflexions. Je remercie également les chercheurs et les doctorants qui ont participé à ce projet en alimentant notamment sa base de données, qui m'a été utile. Que soient salués les professeurs, étudiants et collègues qui ont nourri et enrichi ma réflexion tout au long de mes études. Je pense particulièrement à Julien Stout, collègue et complice dont le soutien et la compagnie me sont devenus indispensables au fil des années.

Je remercie les membres de mon jury de thèse, soit la professeure Maureen Boulton de University of Notre-Dame, ainsi que les professeurs Gabriele Gianini et Ugo Dionne de l'Université de Montréal. Je suis honorée d'avoir pu bénéficier de leur lecture attentive et de leurs commentaires.

La réalisation de cette thèse a été rendue possible grâce au généreux soutien du Conseil de recherche en science humaine du Canada, du Groupe de recherche sur l'Occident médiéval et moderne, de la Fondation canado-haïtienne pour l'excellence en éducation, de la Faculté des arts et des sciences et du Département des littératures de langue françaises de l'Université de Montréal.

Je tiens enfin à exprimer une gratitude toute particulière aux personnes magnifiques qui m'ont tenue et soutenue. Merci à mes frères Dominique et Raphaël pour votre énergie, votre présence et votre intelligence. Merci à Natalie, Julien, Sara et Ole, amis très chers dont le soutien m'a été essentiel. Merci à Fleur de veiller encore sur nous. Merci enfin et surtout à vous, qui m'avez portée et supportée de manière constante, généreuse et lumineuse depuis toujours : mes parents, mes piliers, Charles et Marielle.

À Charles et Marielle

INTRODUCTION

LE PARFAIT EXEMPLE DU RECLUS DE MOLLIENS

Poète picard du début du XIII^e siècle, le Reclus de Molliens est l'auteur de deux textes à teneur morale, religieuse et savante qui circulent sous les titres de *Miserere* et *Carité* (ca. 1224-1229)¹. Là où le premier de ces textes illustre l'empire du péché et du mal en proposant un mélange d'allégories, de sermons, de micro-récits et d'exposés savants afin d'inciter au mépris du monde et au retour vers Dieu, le second reconduit cette même esthétique du mélange en l'articulant cette fois à un récit-cadre : la quête impossible d'une personnification de la Charité, qui demeure partout introuvable en ce monde dépourvu de vertu, devient l'occasion de dénoncer la corruption des mœurs et de la foi. L'œuvre du Reclus de Molliens se laisse donc résumer, selon l'expression de Jean-Charles Payen, à un ensemble de considérations « désabusées sur la décadence universelle² ». Souvent réduits à leur aspect « purement didactique³ », voire à leur caractère « austère⁴ » et même par endroits « monotone⁵ », ces deux textes en strophes rimées ont été largement délaissés, pour ne pas dire ignorés dans le champ des études littéraires médiévales. Au-delà de leur caractère quelque peu rébarbatif en regard des repères littéraires modernes, ils présentent un intérêt considérable du point de vue de la poétique et de l'histoire des lettres. Tout indique en effet que *Miserere* et *Carité* se sont imposés au Moyen Âge comme de véritables canons littéraires. Alors que l'ampleur de leur tradition manuscrite atteste d'une diffusion importante auprès d'un public vaste et diversifié, les textes de tous genres qui les émulent

¹ Édition de référence par Anton van Hamel (éd.), *Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens, poème de la fin du XII^e siècle*, Paris, Vieweg, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études », 1885 (ci-après, *Renclus*). Datation suivant Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort par Hélinant, moine de Froidmont*, Paris, Didot, coll. « SATF », 1905, p. xxvii-xxix, qui corrigent la datation (fin du XII^e siècle) préalablement proposée par Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. clxxxi-clxxxiv. Notons, au sujet de l'histoire moderne du texte, que *Miserere* a été édité pour la première fois par Alfons Mayer (éd.), *Li Miserere, pikardisches Gedicht aus dem XII. Jahrhundert von Reclus de Mollens*, Landshut, Thomann, coll. « Programm der k.b. Studienanstalt Landshut für das Studienjahr », 1882 et que certains extraits de l'œuvre ont tout récemment été traduits en français moderne par les soins de Jacques Darras éd.), *Du Cloître à la place publique : les poètes médiévaux du nord de la France*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2017.

² Jean-Charles Payen, *Le Moyen Âge : des origines à 1300*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1970, p. 189.

³ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, coll. « Romania Helvetica », 1971, p. 265.

⁴ Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair : approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1993, p. 122.

⁵ Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. clxxxviii.

et les mentionnent depuis le XIII^e siècle jusqu'aux limites de la Renaissance indiquent qu'ils ont sans doute servi de modèles, voire d'étalons poétiques pour des générations d'auteurs et de lecteurs médiévaux. L'envergure de leur succès suffit déjà à exiger une réévaluation en profondeur. Or le Reclus de Molliens ne se réduit pas uniquement à une curiosité historique à exhumer de l'oubli. Au contraire, sa centralité dans l'univers des lettres offre un support privilégié à l'analyse poétique. Puisque son œuvre s'impose à la fois comme un succès de lecture et un modèle d'écriture, elle offre un point de repère de premier ordre pour interroger les critères de jugement, les normes esthétiques et les repères typologiques qui ont assuré la vitalité et le dynamisme du champ littéraire médiéval depuis le point de vue concret de ses acteurs. D'une juste appréhension des textes comme *Miserere* et *Carité* dépend en somme une meilleure compréhension de la littérature médiévale dans son ensemble. Et réciproquement, la reconfiguration d'une poétique médiévale autour du Reclus de Molliens pourra peut-être rendre plus limpides les règles et les pratiques qui ont jadis favorisé sa réception et sa fortune d'exception.

Réceptions médiévales et modernes : chronique d'un succès oublié

Le Reclus de Molliens n'a pratiquement laissé aucune trace dans la mémoire littéraire des modernes. Oublié de la plupart des manuels d'histoire littéraire et au mieux mentionné dans les ouvrages les plus anciens⁶, l'auteur de *Miserere* et *Carité* n'a le plus souvent été qu'effleuré dans les travaux des érudits. En effet, il n'existe qu'une seule et unique monographie consacrée à ce poète, à savoir l'édition lachmanienne accompagnée d'un appareil critique complet qui a été proposée en 1885 par Anton van Hamel. Par sa qualité souvent célébrée sur le plan philologique et documentaire⁷, cette édition qui a notamment

⁶ Voir notamment Charles-Victor Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1926, t. II, p. 141-175 ; Arthur Piaget, « Littérature didactique », dans Louis Petit de Julleville et Charles Seignobos (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Deuxième partie : le Moyen Âge (des origines à 1500)*, Paris, Armand Collin, 1896, t. II, p. 201-202 ; Robert Bossuat, *Manuel bibliographique de littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argence, 1951, p. 330-333 et Pierre-Louis Ginguené « Le Reclus de Moliens ou de Mollens, poète français », dans Emmanuel Pastoret et al. (dir.), *Histoire littéraire de la France. Ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Académie royale des inscriptions et des belles lettres*, Paris, Palmé, 1817, t. XIV, p. 33-38.

⁷ Gaston Paris redouble d'éloges à l'endroit de ce travail dans un commentaire détaillé paru dans *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres pendant l'année 1885*, Paris, Imprimerie nationale, 1886, p. 196-198. Quant à Adolf Tobler, « Zu den Gedichten des Renclus von Moiliens », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 9, 1885, p. 413-417, il apporte des corrections d'ordre

été qualifiée d'« excellente⁸ » par Paul Meyer peut encore à ce jour servir d'outil de référence. Toutefois, cet unique travail somme toute daté n'est pas une étude littéraire. Il n'en affiche d'ailleurs aucunement l'ambition, si bien qu'il demeure largement insuffisant, à lui seul, pour cerner la singularité poétique du Reclus de Molliens, voire pour détailler les ingrédients littéraires de son succès.

À cette source principale s'en ajoutent naturellement quelques autres, mais elles demeurent si rares, ponctuelles et isolées qu'elles parviennent difficilement à rétablir l'équilibre. À la seule exception de Jean Batany, qui a consacré une dizaine d'articles consécutifs au Reclus de Molliens dans le dernier quart du XX^e siècle⁹, voire de Gérard Gros qui s'est livré à l'étude littéraire de la section finale du *Miserere*¹⁰, la tendance dominante au sein du discours critique consiste à intégrer ce poète au corpus secondaire d'études plus vastes, qui sont d'abord et avant tout consacrées à d'autres sujets. Ainsi Marc-René Jung, Armand Strubel et Hans-Robert Jauss l'abordent au détour de leurs réflexions sur l'allégorie¹¹, Jean-Charles Payen l'intègre à son travail sur le repentir et Jean-

linguistique, mais il affirme en guise de conclusion (p. 417) « *daß seine Arbeit eine äußerst verdienstliche Leistung ist, deren geringe Mängel gerade darum hervorzuheben sind* ». Traduction : « que son travail est une performance exceptionnellement méritoire dont il vaut la peine, précisément pour cette raison, de relever les lacunes mineures ». Paul Meyer parle quant à lui d'une « excellente édition » au détour d'une remarque sur le Reclus de Molliens dans « Notices sur quelques manuscrits français de la bibliothèque Philipps à Cheltenham », *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 168.

⁸ *Idem*

⁹ Jean Batany, « Un prédicateur sémiologue : l'apostrophe au roi du *Roman de Carité* », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Besançon, Jacques et Demontrond, 1973, p. 105-113 ; « Les lignages fantastiques du peuple des mots : l'*interpretatio* chez le Reclus de Molliens », dans Sylvain Auroux *et al.* (dir.), *La Linguistique fantastique*, Paris, J. Clims / Denoël, 1985, p. 103-113 ; « Le moraliste, les seigneurs et les cours : quelques textes autour de 1200 », dans Danielle Buschinger (dir.), *Cours princières et châteaux : pouvoir et culture du IX^e au XIII^e siècle en France du Nord, en Angleterre et en Allemagne*, Greifswald, Reineke, coll. « Greifswalder Beiträge zum Mittelalter », 1993, p. 7-24 ; « Les hommes de Rome : géographie et jeux de langage chez deux moralistes français vers 1200 », dans Daniel Poirion (dir.), *Jérusalem, Rome, Constantinople : L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1987, p. 83-92 ; « Le vocabulaire des catégories sociales chez quelques moralistes français vers 1200 », dans Daniel Roche et Ernest Larousse (dir.), *Ordres et classes. Colloque d'histoire sociale*, Paris / La Haye, Mouton, coll. « Congrès et colloques », 1973, p. 59-72 et « Les origines et la formation du thème des "estats du monde" », *Perspectives médiévales*, vol. 6, 1980, p. 11-17.

¹⁰ Gérard Gros, « Vierge de lumière et *Miserere* chez le Reclus de Molliens », *Pris-ma*, vol. 17, n° 1, 2001, p. 73-89.

¹¹ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique*, *op. cit.*, p. 260-268 ; Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal : la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris / Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1989, p. 138-142 et « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 122-266 ; Hans-Robert Jauss, « La transformation de la forme allégorique entre 1180-1240 : d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris », dans

Claude Mühlethaler le considère du point de vue de la satire¹². Karin Ueltschi, Olivier Collet, Marie-Laure Savoye et Sylvère Menenaldo ne font pas autre chose en regard de leurs sujets respectifs¹³, de même que la demi-douzaine d'autres chercheurs qu'il suffirait de mentionner pour réaliser un tour complet du corpus critique¹⁴. Inutile d'insister davantage pour se convaincre que l'histoire des lettres françaises s'est construite, et continue de se construire, sans le Reclus de Molliens.

Il ne s'agit pas ici de tenter une réhabilitation de ce poète en cherchant à déceler les quelques points de raccord entre son œuvre et les définitions modernes de l'art littéraire. Cette entreprise n'aurait certes rien d'impossible. Mélanie Kell-Isaacson et Jean Batany l'ont bien montré en s'appliquant à relever, en plein cœur de la vague sémiologique des années 1970 et 1980, les rapports ludiques entre les mots et les choses cultivés par le Reclus de Molliens, montrant la réelle dimension d'autoréflexivité et de polysémie déployée par

Anthime Fourier (dir.), *L'Humanisme médiéval dans les littératures médiévales du XII^e au XIV^e siècles. Colloque organisé par le Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, du 29 janvier au 2 février 1962*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 129-130 et « Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung », dans Hans-Robert Jauss (dir.), *La Littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg, C. Winter, coll. « GRLMA », 1968-1970, vol. 6, t. I, p. 160-161 et p. 146-244.

¹² Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1968, p. 498-500 et Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994, p. 252-260.

¹³ Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair, op. cit.*, 1993, p. 15-40 ; Olivier Collet, *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci (Vie de Sainte Cristine et Miracles de Nostre Dame)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2000, p. xix-xxvii ; Marie-Laure Savoye, *De Fleurs, d'or, de lait, de miel : les images mariales dans les collections miraculeuses romanes du XIII^e siècle*, PhD, Université Paris-Sorbonne, 2009 et Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménéstrel ? Jean de la Mote, une poétique en transition*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2015, p. 242-252.

¹⁴ Mentionnons, par ordre chronologique, Michela Margani, *Dire les bons cous. Ricerche sulla strofa di Elinando*, PhD inédit, Università di Macerata, 2017, p. 24-27 ; Sabine Lehmann, « Temporalité et typologie sociale. Le futur dans quelques textes à caractère social (ancien et moyen français) », dans Olivier Bertrand et al. (dir.), *Évolutions en français. Études linguistique et diachronique*, Berne, Lang, coll. « Sciences pour la communication », 2006, p. 215-229 ; Claudio Galderisi, *Diegesis : études sur la poétique des motifs narratifs au Moyen Âge (de la Vie des Pères aux lettres modernes)*, Turnhout, Brepols, coll. « Culture et société médiévales », 2005 ; Manfred Bambeck, « Weidenbaum und Welt. Ein symboltheologisches Motiv in Gautier de Coinci *Theophilusmirakel* und in seinem Christinenleben, im *Roman de Miserere* und im *Roman de Carité* des Renclus de Moiliens und im *Pelerinage de la Vie humaine* des Guillaume de Deguilleville », dans Manfred Bambeck, Hans-Joachim Lotz et Friedrich Wolfzettel (dir.), *Wiesel und Werwolf. Typologische Streifzüge durch das romanische Mittelalter und die Renaissance*, Stuttgart, Steiner, 1989, p. 113-130 ; Charles Brucker, *Sage et sagesse au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987, p. 411 ; Christiane Noireau, « Le cœur enclos : réflexion sur les strophes 8 à 21 du *Miserere* du Reclus de Molliens », *Hélinand de Froidmont : poète picard du XII^e siècle. Colloque à l'Abbaye de saint Arnoult, mai 1987*, Warluis, ADAMA, coll. « Cahiers de l'Abbaye de St-Arnoult », 1987, p. 87-91 et Mélanie Kell Isaacson, *The Unachieved Quest for Social Reformation from the Roman de Carite to Piers Plowman*, PhD inédit, Stanford University, 1975.

ce « prédicateur sémiologue¹⁵ ». Il ne s'agit pas non plus d'envisager l'œuvre sous l'angle de sa valeur documentaire en se concentrant sur son contenu idéologique et religieux comme l'a déjà fait Jean-Charles Payen en insistant notamment sur le caractère avant-gardiste de son approche du péché¹⁶. Il s'agit plutôt d'envisager ces textes en accord avec les tendances les plus récentes et les plus prometteuses dans la recherche actuelle en littérature médiévale. À la suite de Frédéric Duval, qui se proposait déjà en 2007 de réunir les textes médiévaux les plus diffusés en domaine français en une *Petite Anthologie du succès littéraire*¹⁷, les travaux amorcés en 2015 sous la direction de Pascale Bourgain, Francesco Siri et Dominique Stutzmann (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes / École Nationale des Chartes) reconduisent l'exercice dans la langue médiévale du savoir en s'appliquant, dans le cadre du projet *Fama*, à recenser et à analyser les *Œuvres médiévales latines à succès*¹⁸. Que l'on mentionne également l'équipe internationale dirigée par Géraldine Desseyre, qui s'est concentrée entre 2010 et 2015 sur les *Old Pious Vernacular Successes* (Institut de Recherche et d'Histoire des textes / Conseil National de Recherche Scientifique)¹⁹ pour se convaincre que les textes anciens faisant figure de *best-seller* attirent une attention renouvelée dans le champ des études médiévales. Même si ces textes médiévaux à vaste diffusion entrent souvent en décalage avec les normes littéraires actuelles, ils présentent un intérêt considérable. D'un point de vue strictement historien, ils permettent de dresser une cartographie plus fidèle du champ littéraire médiéval où les auteurs à succès, jusque-là restés en marge, sont replacés au centre afin de rendre compte

¹⁵ Voir surtout Jean Batany, « Un prédicateur sémiologue », art. cit., p. 105-113 et « Les lignages fantastiques du peuple des mots », art. cit., p. 103-113. Dans une perspective analogue, mais peut-être moins en phase avec les traits propres à la civilisation médiévale, Mélanie Kell Isaacson, *The Unachieved Quest*, op. cit., p. 104 décrit ainsi le rapport à la langue du poète : « *both things and words are signifiers pointing to an ideal world and meaningless apart from it, yet men split words from their divine significations. The literal level of language becomes a dead end, expressing no ideal and leading to no truth* ». Traduction : « les mots aussi bien que les choses sont des signifiants qui renvoient à un monde idéal, sans lequel ils n'auraient aucun sens. Pourtant, les hommes détournent les mots de leurs significations divines. Le sens littéral du langage devient une impasse, qui n'exprime plus aucun idéal et qui ne mène à aucune vérité ».

¹⁶ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 498-500 et plus généralement 489-515.

¹⁷ Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2007, p. 11-29 pour la présentation du projet.

¹⁸ Pascale Bourgain, Francesco Siri et Dominique Stutzmann (dir.), *Fama. Œuvres médiévales latines à succès*, Paris, IRHT / ENC, URL : < <http://fama.irht.cnrs.fr/fr/> > (consultée 05.03.2019).

¹⁹ Pour la présentation de ce projet, qui se concentre sur les textes de quatre langues vernaculaires dont la tradition mss. dépasse les 80 copies, voir Géraldine Desseyre (dir.), *Opvs, Old Pious Vernacular Successes*, Paris, IRHT / CNRS / Paris IV-Sorbonne, URL : < <http://www.opvs.fr/?q=en/VuePresentationProjet> > (consultée 05.03.2019).

avec plus d'exactitude des dynamiques littéraires du passé. À cette valeur historiographique s'ajoute, comme le rappelle Frédéric Duval, une portée plus spécialement littéraire, car ces textes à succès participent d'un corpus de référence « qui a forgé l'imaginaire et l'horizon d'attente des lecteurs et qui a souvent nourri les œuvres du Moyen Âge aujourd'hui les plus célèbres²⁰ ».

Sans évidemment chercher à égaler ces projets d'envergure, qui visent la refonte complète du paysage littéraire médiéval d'après des indices quantitatifs de succès, la présente thèse répond à sa manière à leur appel en ciblant un cas de figure particulier. En s'intéressant au Reclus de Molliens en sa qualité de canon, il s'agit avant tout d'interroger son impact sur l'histoire des lettres – et peut-être même, à terme, de repenser les pratiques de lecture et d'écriture propres à certaines régions du paysage littéraire. Il convient en ce sens de mesurer l'importance de ce poète avant de préciser plus avant la nature de la réflexion. En effet, les données existantes sur la fortune médiévale de *Miserere et Carité* n'ont jamais été réunies en fresque depuis plus d'une centaine d'années. Il importe dès lors de brosser un bref tour d'horizon de l'état actuel des connaissances sur la diffusion de ces textes, de façon à donner la juste mesure de leur impact sur l'univers des lettres et de mieux apprécier leur rang dans l'échelle médiévale du succès.

Indicateur souvent utilisé pour estimer la diffusion et l'incidence d'une œuvre sur le public médiéval²¹, le nombre de manuscrits conservés à ce jour fournit de précieux indices en ce sens. Alors que le travail d'édition d'Anton van Hamel recensait déjà 35 manuscrits qui donnent l'œuvre du Reclus de Molliens en version complète ou partielle²², les données réunies dans le cadre de cette thèse augmentent de façon importante le nombre de copies connues²³. En reposant principalement sur les diverses ressources de l'Institut de

²⁰ Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 29.

²¹ Sur cette approche et ses limites, voir Carla Bozzolo et Ezio Ornato, « Les lectures des Français aux XIV^e et XV^e siècles. Une approche quantitative », dans Luciano Rossi *et al.* (dir.), *Ensi firent li ancessors. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Milan, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 713-762.

²² Pour être plus exact, Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. vii-lxxxvi fait état en conclusion de 36 copies (*Ibid.*, p. lxxxvi), mais il inclut à ce décompte une traduction du *Miserere* en néerlandais dont l'auteur n'est pas le Reclus de Molliens (au sujet de ce texte, voir *infra*, p. 20) et qui ne peut donc pas être considérée ici comme faisant partie de la tradition manuscrite de son œuvre.

²³ Il a été nécessaire, pour des raisons pratiques évidentes, d'attribuer de nouveaux sigles à ces mss. encore jamais intégrés à la tradition de *Miserere et Carité* (sigles en lettres minuscules) afin de compléter le travail d'Anton van Hamel (sigles en lettres majuscules et en lettres grecques). Seul le ms. Ω (Bruxelles, KBR, IV 1006) porte un sigle en lettre grecque qui n'a pas été attribué par l'éditeur, mais plutôt par Edward Billings Ham qui a retrouvé ce ms. à l'époque où sa cote était encore Cheltherham, Phillipps 4344, voir « Un manuscrit

Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT)²⁴, mais également sur une diversité d'autres indices – de façon à ajouter quelques exemplaires à cette tradition de façon inédite²⁵ comme par exemple les manuscrits *p* (Bruxelles, KBR 9391)²⁶, *q* (Londres, BL Add.

retrouvé du Reclus de Molliens », *Romania*, vol. 56, 1930, p. 589-593. Il faut aussi noter qu'Anton van Hamel a eu connaissance de certains des mss. représentés ici par de nouveaux sigles, mais qu'il n'a pas été en mesure de les traiter et de les intégrer à sa tradition manuscrite. C'est notamment le cas du ms. *h*, qu'il mentionne dans le *corrigenda* et dans une note ajoutée en fin de travail (*Renclus, op. cit.*, p. clxxxix et p. 465), ainsi que du ms. *a* qui fait partie de son décompte total du nombre de mss., mais auquel l'éditeur n'attribue aucun sigle (au sujet de ce ms., voir *infra*, p. 29-31).

²⁴ En plus des dossiers suspendus de l'IRHT qui ont été consultés dans les locaux parisiens de l'IRHT, les principales ressources en ligne proposées par ce même institut ont également été utilisées, à savoir *Jonas. Répertoire des textes et des manuscrits médiévaux de langue d'oïl et d'oc*, Paris, IRHT / CNRS, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/> > (consultée 19.04.2019) ; Paris, IRHT / CNRS, *BVMM. Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux*, URL : < <https://bvmm.irht.cnrs.fr/> > (consultée 19.04.2019) et « *Ou grant livraire* ». *Carnet de recherche de la section romane de l'IRHT*, Paris, IRHT / CNRS, URL : < <https://romane.hypotheses.org/> > (consultée 19.04.2019).

²⁵ À la première mention d'un ms. dans le cadre de cette thèse, les informations suivantes seront fournies en notes de bas de page, de façon à ce qu'elles n'aient pas à être reprises dans l'annexe : premièrement, la principale description utilisée (notice de référence) et deuxièmement, la source privilégiée quant à la datation du ms. (datation). Au sujet de la date, il est à noter que l'indicateur donné en annexe concernera toujours, dans le cas des mss. inorganiques ou des recueils de fragments, la section contenant l'oeuvre du Reclus de Molliens – et non les autres. Troisièmement, les sources utilisées de façon complémentaire seront citées par la suite (compléments). Les aspects les plus notables quant à l'histoire du ms., tel que son caractère inorganique, seront enfin mentionnés de façon succincte. En sus de ces trois principaux indicateurs, qui seront toujours donnés, il faut signaler un choix méthodologique. Afin de ne pas alourdir les notes de bas de page, certaines sources devront être considérées comme ayant été utilisées « par défaut », c'est-à-dire qu'elles ne seront *pas* données en note à chaque fois où elles s'appliquent, mais qu'il faudra considérer qu'elles ont été systématiquement consultées malgré l'absence d'inutiles mentions répétées. Ces références « par défaut » sont 1) l'édition critique d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.* qui concerne les mss. reconnaissables par leur sigle en lettres majuscules ou en lettres grecques, 2) les ressources de l'IRHT citées dans la note précédente et 3) les différentes éditions de Henri Omont (dir.), *Bibliothèque nationale. Catalogue général des manuscrits français*, Paris, Leroux, 1868-1900 lorsqu'il s'agit évidemment de mss. conservés dans cette bibliothèque. Dans les quelques cas où ces ressources par défaut sont tout de même données en note, cela signifie qu'elles demeurent, sauf erreur, la seule référence disponible à ce jour.

²⁶ Notice de référence et datation (ca. 1300) par Camille Gaspar et Frédéric Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures de la bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, 1984 [1937], p. 236-239. Compléments par Joseph van den Gheyn (dir.), *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, t. 1 : *Écriture sainte et liturgie*, Bruxelles, Lamertin, 1901, p. 473-475. Sous la rubrique « *Orisons de Notre Dame, tres boine* » (f. 155r), ce ms. présente 12 str. du *Miserere*, qui seront examinés *infra*, p. 385. Jusqu'à aujourd'hui, cet extrait était considéré à tort comme un texte anonyme n'ayant aucun lien avec l'oeuvre du Reclus de Molliens. Cette erreur s'applique aux sources tout juste citées en rapport à ce ms., mais également à plusieurs répertoires qui présentent ce texte comme une oeuvre anonyme à la manière de *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/18354> > (consultée 01.05.2019), de Jean Sonet, *Répertoire d'incipit de prières françaises en ancien français*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1956 et de Levente Seláf (dir.), *Le Nouveau Naetebus : poèmes strophiques non-lyriques des origines à 1400*, Budapest, Eötvös Loránd, 2009-2011, URL : < http://nouveunaetebus.elte.hu/valtozat.php?v_index=274 > (consultée 01.05.2019). Les mentions antérieures de cet extrait le présentent également comme un poème anonyme, voir notamment Edith Brayer, « Livres d'heures contenant des textes en français », *Revue d'histoire des textes*, vol. 12, 1963-1964, p. 58-59 et Louis Mourin, « Poésies religieuses françaises inconnues dans des manuscrits de Bruxelles et d'Évora », *Scriptorium*, vol. 3, n° 2, 1949, p. 221-222.

16608)²⁷, *r* (Londres, BL Add. 6158)²⁸ et *t* (Amsterdam, UB XXIII B8)²⁹ –, il a été possible de vérifier l’existence de 20 témoins supplémentaires³⁰. Même si ce travail de mise à jour pourrait encore être enrichi dans le cadre d’une étude proprement philologique, dont l’objectif principal consisterait à analyser le détail de la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* – ce qui n’est pas le cas ici –, les résultats obtenus demeurent hautement

²⁷ La notice de référence de ce ms. composite est « Add MS 16608 », dans *British Library. Explore Archives and Manuscripts*, Londres, BL, URL : < http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:IAMS032-002094389 > (consultée 01.05.2019). La datation vient de *Idem* (XIV^e s.), mais elle concerne le contenu général du ms. et non la section donnant le *Miserere*, laquelle n’a sauf erreur jamais été datée de façon précise. Informations complémentaires par *Fama, loc. cit.* qui propose 3 fiches distinctes accompagnées de leur datation respective pour les œuvres latines à succès conservées dans ce ms., soit < <http://fama.irht.cnrs.fr/manuscrit/29593> >, < <http://fama.irht.cnrs.fr/manuscrit/37296> > et < <http://fama.irht.cnrs.fr/manuscrit/70306> > (consultées 01.05.2019). Cet extrait dont l’incipit est « O dame de grasse divine », ce qui correspond au premier vers de la prière finale du *Miserere* (*Mis.*, str. 259), a d’abord été présenté, par erreur, comme un poème anonyme et indépendant de l’œuvre du Reclus de Molliens par Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrophe*, Münster, Aschendorff, 1912, p. 72-73. Cette erreur a été corrigée par Arthur Langfors, qui rattache cet extrait au *Miserere* dans son compte-rendu de « Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrophe* », *Romania*, vol. 41, 1912, p. 42, mais sans offrir plus d’indications sur le la copie particulière contenue dans le ms. en question. Il a été possible d’observer dans le cadre de cette thèse que ce ms. procède à une réorganisation en profondeur de l’ordre des strophes en réservant notamment à la prière finale le rôle d’ouverture. Malgré le signalement d’Arthur Langfors, ce témoin n’a jamais été jusqu’ici intégré aux listes de mss. du *Miserere* de l’IRHT, telles que résumées par les fiches *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/6476> > (consultée 05.03.2019) et il ne figure pas non plus dans la fiche consacrée à ce ms. < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/29848> > (consultée 05.03.2019).

²⁸ La notice de référence de ce ms. inorganique constitué à l’époque moderne à partir de fragments d’origines diverses est « Add. MS 6158 », dans *British Library. Explore, loc. cit.*, URL : < http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:IAMS032-002029061 > (consultée 19.04.2019). *Idem* fournit la datation des deux feuillets donnant le *Carité* sous la forme d’un fragment de 7 str. (XIV^e s.) dont les dimensions restent inconnues. Même si ce témoin fragmentaire a été signalé à date ancienne par Paul Meyer dans *Les Incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1917, p. 99, il ne figure pas *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/7637> > (consultée 19.04.2019).

²⁹ Notice de référence et datation (sec. moitié du XIII^e s.) par Maria Christina Gelinck et Pieter Johannes Stoepker (éd.), *Li Romans de Charité du Reclus de Molliens et les Vers de la mort d’Hélinand de Froimont selon le manuscrit d’Amsterdam*, Amsterdam, Université d’Amsterdam, PhD, 1976, p. 2-16. Le fait que ce ms. n’ait jamais été intégré jusqu’ici aux listes de mss. du Reclus de Molliens s’explique peut-être par le fait que la notice de référence tout juste citée – qui demeure sauf erreur la seule ressource disponible au sujet de ce livre, à l’exception de quelques mentions dans des catalogues de vente comme celui de Ernst Hauswedell (Hambourg, juin 1970) – représente un travail doctoral, qui n’a jamais été publié et demeure difficile d’accès ; il n’en existe en effet qu’une seule copie, en partie manuscrite, conservée de façon exclusive par la bibliothèque d’Amsterdam. Ce ms. conserve une recension de *Carité* devenue acéphale à la suite de pertes matérielles et de mutilations. Il ne donne que 90 des 242 douzains de ce poème, lesquels apparaissent selon les auteurs de la description utilisée, dans un ordre tout à fait conforme à celui illustré par la plupart des autres témoins. S’ensuivent les *Vers de la mort d’Hélinand* de Froimont. Dans son état actuel, ce livre se compose de 27 feuillets même s’il en est 29 qui sont signalés en annexe, ce qui s’explique par le fait que deux « bandes » sont aujourd’hui détachées de la reliure, mais intégrées au décompte des folios dans la description utilisée.

³⁰ Les mss. dont l’existence, le contenu ou le statut n’ont pas pu être vérifiés dans le cadre du présent travail, mais qui contiennent *possiblement* des copies de *Miserere* ou *Carité* comme par exemple le ms. Gent, Bibliotheek der Rijksuniversiteit 712 sont exclus de la présente recension. Une étude plus spécifiquement consacrée à la tradition manuscrite du Reclus de Molliens pourrait aisément jeter la lumière sur leur statut.

révélateurs : il est aujourd'hui possible de confirmer que l'œuvre du Reclus de Molliens est conservée en version complète ou partielle dans au moins 55 manuscrits médiévaux datés des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles (voir annexe 1).

Cet indice strictement quantitatif laisse déjà entrevoir le profil d'un *best-seller*. Du moins, il coïncide de façon exacte avec le critère qui avait été utilisé en 2007 par Frédéric Duval pour constituer sa *Petite Anthologie de succès littéraires*. Afin de dresser le palmarès des textes français à la diffusion hors norme – et ainsi constituer un corpus réduit de 37 textes à peine –, le « seuil de diffusion³¹ » utilisé était fixé à 50 copies et plus³², ce qui correspond à l'ampleur de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens. Pour être plus exact, il faut cependant mentionner que *Miserere* et *Carité* apparaissent de façon séparée dans une vingtaine de livres (mss. *c, e, g, h, J, j, k, m, N, n, o, p, q, R, r, T, t, X, X', θ, Δ* et *Λ*)³³, si bien que le nombre de copies tout juste mentionné ne correspond, en fait, qu'à l'ampleur totale de la tradition manuscrite du ditptyque – et non à la diffusion respective de chacun des deux textes considérés isolément. Quoiqu'il en soit des modalités du calcul, l'œuvre de ce poète n'en continue pas moins d'intéresser, ne serait-ce que par son succès considérable dans la longue durée, eut égard à sa datation relativement précoce. Tandis que *Miserere* et *Carité* ont été composés au tout début du XIII^e siècle (ca. 1224-1229), la grande majorité des textes recensés par Frédéric Duval ont été rédigés dans les derniers siècles du Moyen Âge (27 textes sur 37), soit à une époque où le dynamisme de l'industrie du livre se traduit de façon générale par une augmentation du nombre de copies par texte. Carla Bozzolo et Ezio Ornato ont en effet montré que la production sans cesse croissante de manuscrits au cours des XIV^e et XV^e siècle – qui s'ajoute à une amélioration et à une institutionnalisation progressive de leurs conditions de conservation – fait en sorte que les textes médiévaux les plus tardifs ont généralement plus de chance d'être représentés par

³¹ Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 20-21.

³³ Même si *X* et *X'* sont aujourd'hui réunis dans un même ms. (BnF naf. fr. 934), soit un recueil de fragments épars réunis à l'époque moderne, il s'agit de témoins distincts provenant à l'origine de deux différents livres comme en témoignent leurs dimensions dissemblables et leur datation indépendante par Paul Meyer (XIV^e et XIII^e s.), dont on consultera les remarques dans « Notice sur un recueil de fragments de manuscrits français (Bibl. nat., nouv. acq. fr. 934) », *Bulletin de la Société des Anciens Textes*, vol. 22, 1896, p. 59-75. Anton van Hamel (éd.) *Renclus*, *op. cit.*, p. xxx-xxxii présente *X* et *X'* comme deux mss. distincts qui s'additionnent dans le décompte total du nombre de copies et son usage reconduit dans l'annexe de la présente thèse.

une tradition manuscrite importante³⁴. Ainsi la fortune manuscrite de *Miserere et Carité*, qui proviennent d'une époque encore lointaine par rapport à cette explosion de l'industrie du livre, annonce un profil d'exception. Conservés dans une majorité de livres datés du XIII^e et du XIV^e siècle (51 manuscrits sur 55)³⁵, ces deux textes connaissent une diffusion considérable en regard des standards quantitatifs de leur époque.

Évidemment, l'œuvre du Reclus de Molliens n'est pas la plus lue ni la plus diffusée d'entre toutes. Déjà surpassée par quelques textes du XIII^e siècle comme la *Somme le Roi* du Frère Laurent³⁶ ou encore le *Lancelot en prose*³⁷, dont la tradition manuscrite frôle les cent copies³⁸, elle fait littéralement figure de parent pauvre devant l'œuvre la plus déterminante d'entre toutes, à savoir le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun³⁹, qui réapparaît pour sa part dans près de 200 livres médiévaux – entre autres indices de son impact majeur sur l'histoire des lettres⁴⁰. Pour mieux cerner la place du Reclus de Molliens dans l'échelle de la diffusion, il faut plutôt le comparer au *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci⁴¹ ou encore à l'*Image du monde* de Gossuin de Metz⁴², textes également datés du XIII^e siècle qui réapparaissent dans un peu plus d'une cinquantaine de manuscrits chacun⁴³. Ainsi le Reclus de Molliens fait partie des plus grands

³⁴ Carla Bozzolo et Ezio Ornato, « Les lectures des Français aux XIV^e et XV^e siècles », art. cit., p. 713-762.

³⁵ Au sujet des mss. datés (ou possiblement datables) du XV^e s., voir *infra*, p. 27.

³⁶ Édith Brayer et Anne-Françoise Labie-Leurquin (éd.), *La Somme le roi par Frère Laurent*, Paris, Paillart, coll. « Publications de la SATF », 2008.

³⁷ Alexandre Micha (éd.), *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1978-1983.

³⁸ Pour les mss. de la *Somme* et du *Lancelot en prose*, voir respectivement Édith Brayer et Anne-Françoise Leurquin-Labie (éd.), *La Somme le Roi par Frère Laurent*, *op. cit.* et Alison Stones et al (dir.), *The Lancelot-Grail project: manuscript list by library*, URL : < <http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-LibraryList.html> > (consultée 02-10-2018).

³⁹ Ernest Langlois (éd.), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits*, Paris, Champion, coll. « SATF », 1914-1924.

⁴⁰ Voir Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle : étude de la réception d'une œuvre*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1980 et Sylvia Huot, *The Romance of the Rose and its medieval readers: interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, « *Cambridge Studies in Medieval Literature* », 2007.

⁴¹ Frédéric Koenig, *Les Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1955-1970.

⁴² En attendant la publication de la thèse de Chantal Connochie-Bourgne, *L'Image du Monde, une encyclopédie du XIII^e siècle : édition critique et commentaire de la première version*, PhD, Paris IV-Sorbonne, 1999, on se référera à l'édition de la version en prose du texte par Oliver H. Prior (éd.), *L'Image du monde de Maître Gossouin. Rédaction en prose*, Lausanne / Paris, Payot, 1913.

⁴³ Pour les mss. des *Miracles* et de l'*Image du monde*, voir respectivement Katryn A. Duys, Kathy M. Krause et Alison Stones, « Gautier de Coinci's *Miracles de Notre Dame* : manuscript list », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci : Miracles, Music and Manuscript*, Turhout, Brepols,

succès, mais il n'atteint pas pour autant les sommets de la popularité – du moins lorsqu'on se limite, pour mesurer son impact, à sa tradition manuscrite.

Les auteurs médiévaux qui mentionnent, imitent ou émulent ces textes apportent des précisions significatives à cet égard, à commencer par l'abbé Gilles li Muisi (1272-1352). Ce prélat et homme de lettres tournaisien commente les « viers du Renclus » à plusieurs occasions dans ses *Méditations*⁴⁴ comme l'avait signalé Anton van Hamel⁴⁵, mais également dans ses divers poèmes, tels *l'Estats des prélas* et *l'Estats des seculers*⁴⁶ qui s'inscrivent dans la tradition littéraire des « états du siècle⁴⁷ » et qui ne semblent jamais avoir été cités en ce sens. Non seulement Gilles li Muisi est extrêmement élogieux à l'égard du Reclus de Molliens qu'il qualifie volontiers de « maistre faiseur » (*Li Estas des prelas*, p. 356), voire de « parfaits trouveurs » (*Idem*), mais il n'hésite pas à le placer sur un pied d'égalité avec les deux auteurs les plus lus et les plus estimés d'entre tous, à savoir Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Comme l'a noté Pierre-Yves Badel, et plusieurs chercheurs après lui, « Gilles ne sépare jamais dans ses éloges les deux auteurs du *Roman de la Rose* du Reclus de Molliens⁴⁸ » :

Dou livre dou Renclus, dou Rommant de le Rose
Onques mais en remans ne fu trouvet tel cose.
Tout leur dit sont si cler que mestier n'ont de glose ;

coll. « Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, 2006, p. 345-366 et Oliver H. Prior (éd.), *L'Image du monde de Maistre Gossouin*, *op. cit.*, p. 2 et sq.

⁴⁴ Émilie Goudeau (éd.), *Gilles Le Muisit. « Registre », Édition des neuf premiers chapitres du texte, d'après le manuscrit Br IV 119 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, PhD, Université Clermont-Ferrand II / Blaise Pascal, 2009, p. 199-216 (sur le Reclus, voir p. 204-207).

⁴⁵ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxxvi et cci.

⁴⁶ Édition (sans numéro de vers) par Kervyn de Lettenhove (éd.), *Poésies de Gilles li Muisis publiées pour la première fois d'après le manuscrit de Lord Ashburnham*, Louvain, J. Lefèvre, 1882. Pour *l'Estats des prélas* (sur le Reclus, p. 355-357) et *l'Estats des seculers*, t. II, p. 1-169 (sur le Reclus, voir p. 9-10 et p. 114-116).

⁴⁷ Au sujet de cette tradition littéraire, qui sera souvent évoquée, voir les synthèses de Jean Batany, « Les origines et la formation des “états du monde” », art. cit., p. 11-17 et « La charpente médiévale du discours social », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 654, n° 1, 1983, p. 120-129. Consulter l'approche davantage centrée sur les contenus de Michel Zink, *La Prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1976, p. 389-412.

⁴⁸ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 79. Il faut nuancer cette idée d'un traitement systématiquement conjugué de ces auteurs, qui est notamment reconduite dans le *DLF* (Anne-Françoise Labie-Leurquin et Jean-Charles Payen, « Reclus de Molliens », dans Geneviève Hasenohr et Michel Zink (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, Paris, Fayard, coll. « La Pochothèque », 1992, p. 1248). Alors que le *Roman de la Rose* n'est jamais abordé sans le Reclus – ou du moins, dans le cadre d'un développement dont fait partie le Reclus –, l'inverse n'est pas vrai, car l'auteur de *Miserere* et *Carité* peut être abordé seul, comme on peut notamment le constater dans Kervyn de Lettenhove (éd.), *Poésies de Gilles li Muisis*, *op. cit.*, t. II, p. 9-10.

Si bielle cose voir onques ne fu desclose [...]

Leurs biaus dis dont me poise, moult petit on remire,
Se ne peut homs vivans sour l'ouvrage riens dire,
Fors chou que tous les jours li siècles trop empire ;
Nuls qui voelt dire voire, ne le puet escondire.

Li trouveur de le Rose, li Renclus trop bien fisent ;
Par leur dis moult de gens sens et cremeur acquisent ;
Sagement, soutieument tous les estas reprisent ;
Grande plaisance prendent chil qui souvent les lisent.

(Gilles li Muisi, *Li Estas des prelas*, p. 355-356)

Non content d'aborder le « Renclus » et la « Rose » comme des œuvres de même rang, il use (et abuse) de tous les superlatifs pour rendre compte de leur « grande plaisance » : non seulement ces textes ne présentent à ses yeux aucun défaut (« Se ne peut homs vivans sour l'ouvrage riens dire »), mais ils dépassent tout ce qui s'est jamais écrit en langue vernaculaire (« Onques mais en remans ne fu trovuet tel cose »), voire tout ce qui fut jamais publié (« Si bielle cose voir onques ne fu desclose »). Cette appréciation enthousiaste peut paraître excessive ; elle n'en reflète pas moins un avis largement partagé, qui trouve plus d'un écho au sein du paysage littéraire médiéval.

En témoigne l'*Exemple du riche homme et du ladre* (édité partiellement par Paul Meyer)⁴⁹, texte-fleuve du milieu du XIV^e siècle (1351-1352) attribué à un chanoine anonyme de La Fère-sur-Oise⁵⁰, qui consacre à son tour de longs développements au Reclus de Molliens : non content de multiplier les superlatifs pour célébrer ce poète « tant boins et si parfaits » (« Nul autre a lui je ne compere / De bien faire, dire et diter », « Onques mius hom, tant fust soutiuls / De ce qu'escrist ne dita miuls », etc.), il n'hésite pas à en faire son propre modèle d'écriture en copiant presque mot pour mot, comme l'a relevé Paul Meyer⁵¹,

⁴⁹ Description et édition partielle (sans numéro de vers) par Paul Meyer, « Notices sur quelques manuscrits français de la bibliothèque Philipps », art. cit., p. 167-183. L'éditeur de *Miserere* et *Carité* connaissait l'existence de ce texte, mais n'avait pas été en mesure de le retrouver « malgré les plus actives recherches », voir Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. cc.

⁵⁰ Paul Meyer, « Notices sur quelques manuscrits français de la bibliothèque Philipps », art. cit., p. 176.

⁵¹ *Ibid.*, p. 177-183 signale que l'auteur de cet *Exemple* fait surtout des ajustements formels, afin de fondre les poèmes en strophes du Reclus de Molliens à son propre texte qui adopte pour sa part le couplet d'octosyllabes rimés.

des passages entiers de *Miserere* et *Carité*. Plus encore que par sa pratique de l'emprunt, cet *Exemple* intéresse avant tout par son empressement à citer explicitement sa source :

De pluseurs coses que j'ai dit
Que trouverés chi en escript
J'en trais le Renclus a tesmoing
De Moliens mist molt grant soing
A parler de ceste matere.
Nul autre a lui je ne compere
De bien faire, dire et diter [...]
J'ai pris exemple a ses boins dis,
Pour ce qu'il estoient moult bon
Et aucuns vers en ai je pris
A desclairier m'entention,
Car je ne pooie mal faire
De prendre a lui examplaire.
Il fu tant boins et si parfaits
Et en ses dis et en ses faits [...]
En boine entente je l'ai fait,
Et ne cuide avoir riens mesfait
Se pluseurs vers ai récité
Qui sont de boine auctorité.

(*Exemple du riche homme et du ladre*, p. 179 et 182)

Dans un contexte comme celui du Moyen Âge littéraire, cet empressement à reconnaître ses dettes ne laisse pas d'étonner, surtout lorsque la source citée se limite, comme ici, à un « simple » poète de langue vulgaire. Car si l'emprunt et l'imitation sont monnaie courante dans ce contexte littéraire, où « toute écriture est d'abord réécriture » selon la formule de Daniel Poirion⁵², il reste que la revendication explicite d'un emprunt textuel demeure relativement rare – en ce qui concerne les sources vernaculaires à tout le moins⁵³. Les auteurs latins, dont le statut d'*auctor* est reconnu et certifié par la tradition, sont

⁵² Daniel Poirion, « Écriture et réécriture au Moyen Âge », *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 109-118.

⁵³ Il faut ici nuancer en rappelant à quel point la pratique de la citation est courante en ce qui concerne les chansons de troubadours, dont les vers sont non seulement cités, mais attribués de façon relativement fréquente à leur auteur, ce qui est notamment à replacer dans le contexte de la monumentalisation médiévale de ce corpus, voir à ce sujet Sarah Kay, *Parrots and Nightingales: Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « The Middle Ages Series », 2014.

généralement ceux qui sont cités de façon explicite afin d'ajouter à la crédibilité et au prestige des propos les plus divers⁵⁴. Ce n'est sans doute pas un hasard que le Reclus de Molliens soit précisément désigné comme une « boine auctorité » (« Se pluseurs vers ai récité / Qui sont de boine auctorité ») alors même qu'il fait l'objet d'un traitement comparable à celui d'un *auctor*, cité et mentionné à l'envi comme si la simple évocation de son nom suffisait à ajouter à la valeur du texte. Bien sûr, cette pratique singulière de la citation n'a rien d'un *hapax*, surtout dans le contexte du dernier Moyen Âge, mais elle est généralement réservée aux auteurs de langue d'oïl tels Jean de Meun et Chrétien de Troyes⁵⁵, qui commencent à constituer un corpus de référence en langue française aux yeux du public. Il n'est donc pas anodin qu'un auteur comme le Reclus de Molliens, qui a disparu des mémoires littéraires modernes, ait pu ainsi faire l'objet d'un traitement réservé au Moyen Âge aux auteurs associés aujourd'hui aux plus grands textes du canon.

Dans sa *Voie d'enfer et de paradis* (ca. 1340)⁵⁶, Jean de la Motte illustre également cette « boine auctorité » en passant cependant par une curieuse voie détournée. Il consacre une strophe entière à répondre à ceux qui l'accuseraient d'imiter le Reclus de Molliens (« Mais on diroit : “Il sieut sa trasse ; / Sour li a prins son fondement” ») :

Pechierres, autrement parlasse
 Et plus parfaitement moustrasse
 Tes meffais et plus proprement,
 Se je le Renclus ne doubtasse.
 Mais on diroit : « Il sieut sa trasse ;
 Sour li a prins son fondement. »
 Mais non ai, sachiés vraiment ;
 Onques n'oÿ de ses vers cent,
 Mais dire ay oy qu'il tout passe

⁵⁴ Michel Zimmerman (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001 ; Alastair J. Minnis, *Medieval theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages. Second Edition*, London, Scholar Press, 1988 [1984] et Marie-Dominique Chenu, « Auctor, Actor, Autor », *Bulletin du Cange. Archivium latinitatis mediæ ævi*, vol. 3, 1927, p. 81-86.

⁵⁵ Au sujet des citations explicites de Jean de Meun et de Chrétien de Troyes, voir respectivement Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle, op. cit.* et Colette-Anne van Coolput, « Appendice : références, adaptations et emprunts directs », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1987, t. I, p. 332-342.

⁵⁶ Aquiline Pety (éd.), *La Voie d'enfer et de paradis: an unpublished poem of the Fourteenth Century*, Washington D.C., Catholic University of America Press, coll. « Studies in Romance language and literature », 1940.

Et parole si hautement
C'on ne porroit mieus nullement
Tant eüst on temps ou espasse.

(*VEP.*, str. 348, v. 1-12)

Devant ces quelques vers, Sylvère Menegaldo parle d'un « déni d'imitation⁵⁷ » à haute teneur contradictoire : Jean de la Motte prétend ne pas connaître le Reclus de Molliens (« Onques n'oÿ de ses vers cent ») alors même qu'il exploite la forme, les procédés littéraires et les thèmes les plus caractéristiques de son œuvre. Il en résulte une sorte de « mirage des sources » inversé, pour détourner quelque peu la formule de Roger Dragonetti⁵⁸, qui apporte au passage une précieuse confirmation : même dans le cas peu probable où Jean de la Motte dirait vrai et qu'il ne connaîtrait le Reclus de Molliens que par « oÿ dire », il reste que le public auquel il s'adresse connaît ce poète et l'estime à nouveau comme un poète insurpassable « [qui] parole si hautement / C'on ne porroit mieus nullement ».

Il n'est pas anodin, du reste, que Jean de la Motte recourt ici au verbe « doubter » (« Se je le Renclus ne doubtasse »), reconduisant ainsi un terme fréquemment employé par Gilles li Muisi pour qualifier le *Roman de la Rose* et le Reclus de Molliens : « Mais je redoubte trop à faire mention / Sour ches parfaits trouveurs [...] / Tost tenroit-on me dist à grand présomption » (*Li Estas des prelas*, p. 355). Souvent employé en contexte féodal pour marquer la soumission à un supérieur hiérarchique – qu'il s'agisse d'un « redoubté sire », ou du « très redoubté seigneur, le Roy »⁵⁹ –, ce terme qui marque à la fois la crainte et la vénération confirme à nouveau, si besoin en était, la position dominante de ce « maistre faiseur » dans la hiérarchie du goût littéraire médiéval. Le seul fait que le Reclus de Molliens ait pu être envisagé au Moyen Âge comme un maître aussi « redoutable » rend impérative la tâche de repenser en profondeur sa manière d'écrire. Car si son œuvre a su combler aussi « parfaitement » les exigences de ce public comme le veut Gilles li Muisi – qui affirme au sujet du Reclus et de la *Rose* que « Les faiseur dessus dit fissent

⁵⁷ Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménestrel*, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁸ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

⁵⁹ Exemples 3 et 2 de la fiche « redouter » du *DMF : Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF / CNRS / Université de Lorraine, URL : < <http://www.atilf.fr/dmf/definition/redouter> > (consultée 16.10.2018).

parfaitement », *Des Prelas*, p. 357 –, elle est nécessairement porteuse d'une certaine norme littéraire, dont la mise au jour promet de jeter la lumière sur de nouvelles conventions de lecture et de nouveaux critères de jugement esthétiques, jusque-là restés dans l'ombre en raison du désengagement de la critique moderne.

Devant le prestige associé à ce poète, il n'y a pas à s'étonner de retrouver plusieurs auteurs médiévaux qui s'appliquent à « suivre sa trasse » en multipliant les allusions, les citations et les reprises intertextuelles, voire en proposant de véritables réécritures. Le plus souvent, il s'agit de simples clins d'œil intertextuels qui laissent entrevoir un instant la « trace de l'intertexte⁶⁰ » sans pour autant relever du calque. Il en va ainsi du *Mireoirs de l'ame*, poème anonyme daté du XIV^e siècle qui reste à ce jour inédit et qui figure dans le manuscrit *N* (BnF fr, 12594)⁶¹ à titre d'*unicum* (f. 131v-135r)⁶². En plus de reprendre les choix formels du Reclus de Molliens en adoptant le même modèle strophique que lui, il revisite également le contenu de son œuvre comme les vers d'ouverture, qui donnent « *Benedicite dominus / Trop longuement me sui tenus* » (*Mireoirs*, str. 1, v. 1-2) là où le Reclus de Molliens écrivait « *Miserere mei Deus / trop longuement me sui teüs* » (*Mis.*, str. 1-2), reprenant ainsi la rime, la forme et la formule tout en modifiant le propos. Loin de se limiter à de timides échos dispersés dans quelques *unica* restés anonymes comme le *Mireoirs* ou l'*Exemple du riche homme*, l'influence du Reclus de Molliens laisse même des traces chez les plus grands. Hans-Robert Jauss est d'ailleurs allé jusqu'à supposer qu'il aurait influencé la pratique de l'allégorie chez Guillaume de Lorris lui-même⁶³. S'il ne fait aucun doute que le Reclus de Molliens joue un rôle d'importance dans l'histoire de

⁶⁰ Michaël Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 1980, n° 215, p. 4-18.

⁶¹ Description et datation (second tiers du XIV^e s.) par Ernest Langlois, *Les Manuscrits du Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 47-48 qui signale que les 177 premiers feuillets sont du second tiers du XIV^e s., soit ceux qui donnent le *Roman de la Rose* (f. 1r-134r), ainsi que *Miserere* (149v-169r) alors que les 20 derniers ont été refaits au XV^e s.. Le manuscrit comporte 197 feuillets en tout (*Ibid.*, p. 47). Documentation complémentaire par Mary Aquiline Pety (éd.), *La Voie d'enfer et de Paradis*, *op. cit.*, p. 1-3.

⁶² Adolf Bernhardt relève l'allusion au *Miserere* dans ce *Mireoirs* dans *Die altfranzösische Helinandstrophe*, *op. cit.*, p. 39 à la suite d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xciv (en note de bas de page). Toutefois, le savant allemand l'attribue à tort à Durand de Champagne, ce qui est parfois reconduit dans la documentation, malgré la rectification d'Arthur Langfors dans son compte-rendu critique « Adolf Bernhardt », art. cit., p. 421. Cela étant dit, même si Adolf Bernhardt parle au sujet de ce *Mireoirs* d'une véritable réécriture, le survol du ms. suggère plutôt que le texte en propose une refonte augmentée de quelques emprunts, à l'exemple du passage cité ici.

⁶³ Hans-Robert Jauss, « Entstehung und Strukturwandel », art. cit., p. 160-161 et « La transformation de la forme allégorique », art. cit. p. 129-130.

l'allégorie, il est cependant délicat de conclure à une influence directe, comme l'a montré Marc-René Jung, qui s'est appliqué de façon convaincante à infirmer cette hypothèse⁶⁴.

Cela dit, la marque du Reclus de Molliens est indéniable dans l'une des principales réécritures du *Roman de la Rose*, à savoir le remaniement de Gui de Mori (ca. 1290). Non seulement Gui de Mori reprend une famille allégorique qui trouve son origine dans le *Miserere* (Envie est la fille du Diable et Mesdit Maudit, leur enfant incestueux), mais il n'hésite pas, pour en rendre compte, à retranscrire *ad litteram* tout un bloc de 15 vers directement tirés de ce texte (*RR-GM.*, XXXVII, v. 23-37)⁶⁵ comme l'a relevé le même Marc-René Jung⁶⁶. D'ailleurs Baudouin de Condé avait déjà repris cette même famille allégorique dans son *Conte du Dragon* (v. 263-283)⁶⁷, ce qui, chez ce dernier poète, s'inscrit dans une pratique généralisée de pillage textuel du Reclus de Molliens, ainsi que l'a noté Anton van Hamel⁶⁸. Baudouin de Condé ne se contente pas d'exploiter les idées et les contenus de cet auteur, mais il tend à utiliser ses deux poèmes comme un véritable répertoire de formules à copier. Comme le montre cette mise en regard du *Miserere* et du *Contes dou Pellicam*⁶⁹, Baudouin de Condé cite le Reclus pour exprimer les contenus les plus topiques :

De chel paradis terriien
Fust montés au chelestiien.
S'il n'eüst rompu son liien

(*Mis*, str. 10, v. 6-8)

Et de paradis tieryen
Fust montés el celestyien,
S'il n'eüst le lien rompu,

(*Contes dou Pellicam*, v. 133-135)

Ainsi le Reclus de Molliens n'est pas seulement imité pour ses inventions originales, mais également pour de simples formules bien tournées qui disent et redisent, comme ces trois

⁶⁴ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique*, *op. cit.*, p. 263-268.

⁶⁵ *Idem* ne citant pas ce passage au complet, il faut se référer à Andrea Valentini (éd.), *Le Remaniement du « Roman de la Rose » par Gui de Mori. Étude et édition des interpolations d'après le manuscrit Tournai, BV 101*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Anciens auteurs belges », 2007. Voir *infra*, p. 147-149 pour la mise en regard de *Mis.*, str. 112 et str. 113, v. 1-3 dans *RR-GM.*, XXXVII, v. 23-37.

⁶⁶ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique*, *op. cit.*, p. 264-265.

⁶⁷ Reprise signalée dans *Ibid.*, p. 264 à la suite de Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. ccii. Édition du *Conte du Dragon* dans Auguste Scheller (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean, d'après les manuscrits de Bruxelles, Turin, Rome, Paris et Vienne*, Bruxelles, Devaux, 1866-1867, t. I, p. 63-67.

⁶⁸ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. cci-cciii.

⁶⁹ Auguste Scheller (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, t. I, p. 31-43.

vers sur la chute, les lieux communs les plus familiers. S'il fallait finir ici de se convaincre que le Reclus de Molliens a su inspirer les poètes, il serait encore possible d'évoquer Jean de Condé, Rutebeuf et Jean de la Motte⁷⁰ pour se limiter aux études déjà parues. Or il est sans doute plus évocateur de retracer la présence de ce poète en des terres plus inattendues.

Déjà modèle parmi les poètes français, le Reclus de Molliens a su dépasser les frontières de la francophonie médiévale. Il existe en effet une réécriture de son œuvre en langue germanique qui se propose de revisiter le *Miserere* en haut moyen néerlandais⁷¹ : circulant sous le titre de *Rinclus*⁷², cette traduction de la fin du XIV^e siècle revisite environ la moitié du poème original (*Mis.* str. 1-63 et 68-123)⁷³ sous la plume de deux auteurs distincts, soit un certain Gielij van Molhem (*Ri.*, str. 1-97) dont le travail est complété, à la suite de sa mort supposée, par un dénommé Heinrec (*Ri.*, str. 98-122)⁷⁴. Cette traduction du *Miserere* n'est d'ailleurs qu'une des illustrations de la capacité du Reclus de Molliens à rejoindre un public néerlandophone, en passant sans doute par la Flandre bilingue pour rejoindre ce lectorat. Le manuscrit *h* (La Haye, KB 128 E2)⁷⁵, mieux connu des médiévistes comme le « Chansonnier de la Haye », en fournit un autre témoignage. Ce recueil plurilingue du XIV^e siècle, dominé par le néerlandais et l'allemand, comporte quelques textes latins, mais surtout deux petits textes français, dont un extrait de *Carité* (ms. *h*, f. 20v) qui se compose d'une seule et unique strophe (*Car.*, str. 127)⁷⁶. Loin de se réduire à un simple « *filler-text* » choisi au hasard pour combler un feuillet vacant, cette strophe de *Carité* s'intègre parfaitement au reste de l'ouvrage sur le plan philologique, comme l'a montré Frank Willaert⁷⁷. Elle est d'ailleurs introduite par la rubrique « *De walsche Carté* »

⁷⁰ Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménestrel*, op. cit., p. 251-252 et Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. cxcix-cciii.

⁷¹ Anton van Hamel a eu connaissance de ce texte, qui n'était pas encore édité à l'époque de son travail, voir *Ibid.*, p. xxxi-xxxii.

⁷² Pieter Leendertz Jr. (éd.), *Het Middelnederlandsche leerdicht Rinclus*, Amsterdam, Leendertz, 1893.

⁷³ *Ibid.*, p. vii.

⁷⁴ *Ibid.*, p. iv-vi.

⁷⁵ Notice principale et la datation (après 1377) de Ernest F. Kossman (éd.), *Die Haager Liederhandschrift. Faksimile des Originals mit Einleitung und Transkription*, La Haye, Nijkhoff, 1940. La documentation complémentaire est de Helmut Tervooren, « Die Haager Liederhandschrift. Schnittpunkt literarischer Diskurse » dans Helmut Tervooren et Horst Wenzel (dir.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Zeitschrift für deutsche Philologie », 1998, p. 191-207 et Frank Willaert, « Des fleurs pâles ? Deux poèmes français dans un manuscrit néerlandais », La Haye, Koninklijke Bibliotheek 128 E2 », dans Alex Vanneste et al. (dir.), *Mémoire en temps advenir. Hommage à Theo Venckeleer*, Louvain, Peeter, coll. « Orbis », 2003, p. 363-366.

⁷⁶ Pour la retranscription de cette strophe, voir *infra*, p. 291.

⁷⁷ Frank Willaert, « Des fleurs pâles », art. cit., p. 363-377.

(ms. h, f. 20v), qui rend compte de sa singularité linguistique dans le contexte de ce livre (« *La Charité en français*⁷⁸ »), mais qui atteste surtout d'une connaissance de l'origine de l'extrait, suggérant ainsi que « cette œuvre n'était pas entièrement inconnue, dans les milieux où ce manuscrit a circulé⁷⁹ ». Ainsi cette petite réception en terres germaniques, qui pourrait s'illustrer par d'autres exemples⁸⁰, montre à quel point ce poète a pu traverser les frontières linguistiques.

Tout indique également qu'il sait dépasser les barrières de classe qui segmentent la société médiévale, car le Reclus de Molliens fait l'objet d'un vaste consensus entre les types de lecteurs les plus divers. Non seulement il suscite un engouement considérable chez les princes et les nobles – qu'ils soient d'ailleurs hommes ou femmes –, mais à la différence des contes d'amour et de merveille qui suscitent l'opprobre des clercs⁸¹ et des textes français de tous genre qui sont généralement peu représentés dans les bibliothèques des lettrés⁸², il se laisse également apprécier par les savants et les convers. Sa capacité à faire l'unanimité lui permet même de rejoindre les rares bourgeois fortunés ayant un accès précoce à la culture du livre. Ainsi capable de rassembler les clercs, les nobles et le « tiers-état » dans un rare consensus littéraire, le Reclus de Molliens a manifestement su toucher l'« imaginaire de la société féodale » dans chacun de ses « trois ordres », pour détourner quelque peu le titre de Georges Duby⁸³.

Selon l'inventaire réalisé en 1411, la Librairie du Louvre contient non moins de douze exemplaires du Reclus de Molliens⁸⁴, ce qui suffit à hisser l'œuvre au rang des textes français les mieux représentés au sein de ce fonds. Certaines entrées renvoient d'ailleurs à

⁷⁸ Traduction selon *Ibid.*, p. 368.

⁷⁹ *Idem*

⁸⁰ Déjà mentionné comme l'un des plus fervents adeptes du Reclus de Molliens, l'abbé Gilles li Muis est également à replacer dans ce contexte bilingue. Son statut de prélat dans l'administration de Tournai l'amène à faire un usage si fréquent du flamand, qu'il avoue craindre de perdre la maîtrise de sa langue maternelle française : « Bien say que men walesc je pierc et men langage » (*Des Prelas*, p. 357).

⁸¹ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011, p. 445-448.

⁸² André Vernet (dir.), *L'Histoire des bibliothèques françaises*, t. I, « Les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530 », Paris, Promodis, 1989, p. 66-218.

⁸³ Georges Duby, *Les trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978.

⁸⁴ D'abord signalé par Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. vi, qui rappelle que l'inventaire de 1373 mentionnait déjà 11 mss. Pour le détail, voir Joseph B. Bernard van Praet et Jean Boivin (dir.), *Inventaire Catalogue des livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre*, Paris, De Bure Frère, 1836.

des livres encore conservés à ce jour. À la suite d'Anton van Hamel⁸⁵, Marie-Hélène Tesnière a retracé les entrées d'inventaire qui signalent, dès 1383, la présence d'un livre qui correspond au manuscrit *I* (BnF fr. 1838)⁸⁶, recueil de grand luxe daté de la fin du XIII^e siècle (1290-1300) qui demeure dans la famille royale pendant plusieurs générations. En fait, les exemplaires ayant appartenu à l'aristocratie, voire à la haute aristocratie sont légion au sein de cette tradition, si bien qu'il serait fastidieux de s'y attarder dans le contexte de cette introduction⁸⁷. Pour illustrer cette tendance, il suffit sans doute de quelques exemples comme celui de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne, dont les inventaires font mention dès le Moyen Âge des manuscrits *W* (Bruxelles, KBR 9411-26)⁸⁸ et *U* (Bruxelles, KBR 11074-78)⁸⁹. Plus intéressant encore que ces indices de possession attendus en domaine de langue d'oïl, il serait même possible de retracer le Reclus de Molliens dans des terres étrangères de la *Romania* médiévale – par le biais, à tout le moins, d'une mention d'inventaire. Selon le catalogue dressé en juin 1459 de la bibliothèque italienne des ducs de Milan, telle qu'augmentée par François Sforza, la section des livres français comporte son propre exemplaire du « *Liber Miserere de Caritate* »⁹⁰. Puisque la noblesse et la royauté forment le public privilégié et attendu des littératures en langue vulgaire, il ne faut pas s'étonner de voir l'œuvre circuler au sein de cette élite⁹¹ – d'autant

⁸⁵ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. vi.

⁸⁶ Description par *Ibid.*, p. xii-xiii. Liste des images, datation et histoire de possession par Marie-Hélène Tesnière, « BnF fr. 1838 », Bibliothèque nationale de France (dir.), *Europeana Regia*, URL : < <http://www.europeanaregia.eu/fr/manuscripts/paris-bibliotheque-nationale-france-mss-francais-1838/fr> > (consultée 14.07.2018). Compléments par Guy Ouy, *La Librairie des frères captifs. Les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout Brepols, coll. « Texte, Codex et Contexte », 2007, p. 79.

⁸⁷ On consultera à cet égard les notices fournies à la première mention de chacun des mss.

⁸⁸ Notice principale et datation (fin XIII^e /début XIV^e s.) suivant Céline van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », dans Bernard Bousmanne, Tania van Hemelryck et Céline van Hoorebeeck (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, Turnhout, KBR / Brepols, 2000, t. I, p. 134-142. Ms. organique, dont la première partie figure cependant dans un ouvrage aujourd'hui séparé, soit le ms. Bruxelles, KBR 9400, au sujet duquel on consultera Christiane van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », dans *Ibid.*, t. I, p. 131-133. La datation pourrait être resserrée après 1290 puisque la période d'activité de l'un de ses deux illustrateurs, à savoir le « Maître au menton fuyant », s'étend de 1290 à 1325 selon Alison Stones, *Gothic Manuscripts. 1260-1320*. Londres, Miller, coll. « Survey of illustrated manuscripts », 2013, vol. I, p. 60 et vol. II, p. 177-187.

⁸⁹ Notice principale et datation (vers 1440) par Jean-Charles Lemaire, « ms. 11074-78 », dans *La Librairie des ducs de Bourgogne*, *op. cit.*, t. III, p. 213-221.

⁹⁰ Léopold Delisle, *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Paris, Imprimerie impériale, coll. « Histoire générale de Paris », 1868-1881, t. I, p. 134.

⁹¹ Il faut aussi noter que les conditions de conservation des fonds institutionnels associés à la haute noblesse sont généralement meilleures, ce qui augmente les chances de mention et de survie des livres, voir le résumé de Frédéric Duval, *Lectures françaises*, *op. cit.*, p. 19.

plus que le Reclus de Molliens fait souvent d'elle la cible explicite de son discours en s'adressant, de manière personnelle, « A vous, conte, duc et prinquier » (*Car.*, str. 39, v. 3). Il est peut-être plus intéressant encore de noter que les femmes de la noblesse sont également représentées au sein de son lectorat même si le poète s'adresse rarement à elles en parlant généralement des femmes à la troisième personne, comme s'il s'agissait de tiers. Par exemple, l'inventaire privé de Clémence de Hongrie, reine de France, fait mention d'« un roumans du reclus de Moliens, prisié xxx s., vendu à la royne Jehanne d'Evreux⁹² », ce qui atteste non seulement d'une possession féminine, mais également d'une dynamique de circulation et d'échange. *Miserere* et *Carité* peuvent même continuer de circuler parmi les femmes dans la plus longue durée comme en témoigne cette note du XIV^e siècle laissée dans la marge inférieure du premier feuillet du manuscrit *b* (BnF fr. 12576)⁹³ : « Ce lyvre appartient à M^r. de la Hagerie qui l'apresté a madame de Contay qui a promis luy rendre⁹⁴ » (f. 1r). Plutôt que de s'attarder sur ce public somme toute attendu, qu'il soit d'ailleurs masculin ou féminin, il est peut-être plus significatif de retrouver la trace du Reclus de Molliens là où on l'attend moins.

Spécifiquement conçue à l'usage des *litterati*, la bibliothèque universitaire de la Sorbonne est dominée par définition par les ouvrages de langue latine, mais elle admet tout de même une petite sélection de textes français, qui représentent moins de 1% de l'ensemble du fonds selon l'inventaire de 1338 (4 textes sur 1772)⁹⁵. Dans ce contexte d'extrême sélection, qui joue nettement en défaveur des textes vernaculaires, il est remarquable de retrouver un exemplaire du *Miserere*, qui se mérite ainsi – au même titre

⁹² Charles Nodier et Paulin Paris (dir.), *Bulletin du Bulletin du bibliophile*, Paris, Techener, 1836-1837, t. II, p. 563.

⁹³ Notice principale par Keith Busby (éd.), *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal de Chrétien de Troyes. Édition critique d'après tous les manuscrits*, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. xxix-xxxii, qui propose un complément et une mise à jour de celle jadis offerte par Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966, p. 46-4, lequel proposait une datation au « début du XIII^e siècle ». La datation d'Alexandre Micha est prudemment contestée et reportée à la seconde moitié du XIII^e siècle d'après des arguments artistiques par Alison Stones, « The illustrated Chrétien de Troyes manuscripts and their artistic context », dans Keith Busby *et al.* (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. The manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1993, p. 240-243. Faute de chercher à trancher, la datation donnée en annexe est du XIII^e s. Une discussion sur le copiste du manuscrit, sa langue et la datation du *codex* se trouve dans Keith Busby, « The scribe of MSS T and V of Chrétien de Troyes' *Perceval* and its *Continuations* », dans *Ibid.*, p. 49-65.

⁹⁴ Cité dans Keith Busby (éd.), *Le Roman de Perceval*, *op. cit.*, p. xxx, qui signale que madame de Contay est probablement Françoise de Contay – près d'Amiens – qui épousa Jean de Humières en 1507.

⁹⁵ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 57.

que le *Roman de la Rose* et la *Somme le Roi*⁹⁶ – le privilège de côtoyer les plus grands *auctores* latins. L’inventaire de la Sorbonne intéresse d’autant plus qu’il signale le *Miserere* comme un *codex catenatus*⁹⁷, le rapprochant ainsi d’une pratique répandue dans les fonds institutionnels médiévaux qui consiste à enchaîner les livres les plus prisés à même le mobilier des bibliothèques⁹⁸. Comme l’a montré Philippe Cordez, cette pratique qui sert en partie à empêcher le vol des livres vise « surtout à les rendre accessibles⁹⁹ » dans un objectif de charité et de partage, souvent réitéré de façon explicite dans les sources, si bien que les livres enchaînés « comptent parmi les formes les plus sociales de l’écrit¹⁰⁰ ». En ce sens, l’enchaînement du *Miserere* à la Sorbonne permet d’envisager que le Reclus de Molliens a fait l’objet d’une réelle demande et d’un réel engouement auprès de ce public. Ce fonds universitaire est d’ailleurs loin d’être le seul à attester de l’intérêt des clercs pour ce poète. La bibliothèque de l’Abbaye de Clairvaux a possédé (au moins) un exemplaire du Reclus de Molliens¹⁰¹, de même que l’inventaire du prieuré bénédictin de Saint Martin de Douvres¹⁰², confirmant au passage que l’œuvre a pu plaire aux frères bruns comme aux frères blancs¹⁰³. Le manuscrit *c* (Reims, BM 1275)¹⁰⁴ intéresse encore davantage. Présent

⁹⁶ *Idem*, le quatrième texte est une exhortation destinée à des Béguines, dont le titre n’est pas donné.

⁹⁷ *Idem*

⁹⁸ Consulter Jean Vézin, « Le mobilier des bibliothèques », dans *Histoire des bibliothèques françaises*, *op. cit.*, t. I, p. 368-369 et Philippe Cordez, « Le lieu du texte. Les livres enchaînés au Moyen Âge », *Revue Mabillon*, vol. 17, 2006, p. 75-103.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁰ *Idem*

¹⁰¹ André Vernet (dir.), *La Bibliothèque de l’Abbaye de Clairvaux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, coll. « Documents, études, répertoires », 1979, t. I. Le Reclus de Molliens est mentionné dans deux entrées distinctes, dont il n’a pas été possible d’établir si elles se recoupent ou non, à savoir l’inventaire de Pierre Virey qui signale *Carité* seulement (*Ibid.*, p. 372) tandis que la mention donnée en index donne plutôt le *Miserere* et *Carité* (*Ibid.*, p. 892).

¹⁰² Il s’agit du *Miserere* seulement, voir Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰³ Le ms. *B* – pour se limiter à un seul autre exemple – également passé entre les mains d’un frère bénédictin de l’abbaye normande de Saint-Pierre-de-Conches comme l’indique l’*ex-libris* (f. 108v), voir Anne-Françoise Labie-Leurquin, « Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2199 », dans Maria Careri *et al.* (dir.), *Album de manuscrits français du XIII^e siècle : mise en page et mise en texte*, Rome / Paris, Viella / IRHT, 2001, p. 27-28. Le grattage du colophon du manuscrit *e* (Arras, BA 759) « *Frater Johannes de [gratté] petri ambiani* » (f. 70v) empêche évidemment le rattachement à un ordre, mais confirme la circulation en contexte religieux. Voir Zéphir-François-Cicéron Caron, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de la ville d’Arras*, Arras, Typographie et lithographie de A. Courtin, 1860, p. 192-193.

¹⁰⁴ Description principale de Madelyn Timmel-Mihn (éd.), *The Songe d’Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1984. Datation provenant de Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Picard, 1959, t. I, p. 28-30. Documentation complémentaire par Colette Jeudy,

au XVe siècle dans le fonds du Chapitre de la cathédrale de Reims (1456-1479)¹⁰⁵, ce livre porte encore aujourd'hui, à même sa reliure¹⁰⁶, les traces concrètes de l'enchaînement. Ainsi deux fois plutôt qu'une, le Reclus de Molliens s'est mérité en contexte institutionnel le privilège paradoxal du fer et de la chaîne.

Or l'intérêt de ce poète consiste non seulement à avoir touché la noblesse et le clergé – qui forment l'élite traditionnelle et constituent, par le fait même, le public conventionnel du livre médiéval¹⁰⁷ –, mais bien à rejoindre l'ensemble de la société. À une époque où la culture du livre commence à peine à s'élargir au-delà de ce cercle restreint, le Reclus de Molliens fait partie des premiers auteurs vernaculaires à s'imposer dans les fonds du tiers-état¹⁰⁸. En témoignent les sources testamentaires réunies par Dominique Vanwinjsberghe dans son travail sur les manuscrits tournaisiens de la fin du Moyen Âge¹⁰⁹. Certes, son relevé comporte des profils de lecteur plus attendus, comme celui de Jehan Bonniers qui se décrit lui-même comme « notaire » et qui lègue son « livre dou Renclus » à un certain seigneur Mahieu du Bos en 1349¹¹⁰, attestant d'une circulation de biens culturels entre l'élite cléricale et aristocratique. D'autres profils étonnent davantage comme celui de Jehans de Bavaix, qui inclut un « livre du Renclus de Melan » à son compte d'exécution testamentaire daté de 1419, et qui se signale par son statut de marchand coutelier (« mercier et coutelier »)¹¹¹. Le testament de Jehans dou Frasné est encore plus remarquable, car il provient d'une époque encore plus ancienne : au milieu du XIV^e siècle (29 novembre 1359), cet entrepreneur de la voirie (« caucheteur ») possède également son

« Traductions françaises d'œuvres latines et traductions médicales à la Bibliothèque cathédrale de Reims d'après l'inventaire de 1456/1479 », *Scriptorium*, vol. 47, 1993, p. 173-185.

¹⁰⁵ *Idem*

¹⁰⁶ Madelyn Timmel-Mihn (éd.), *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁷ Voir Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, ainsi que Mary et Richard Rouse, *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris 1200-1250*, Turnhout, Brepols, coll. « Studies in Medieval and Early Renaissance Art History », 2000.

¹⁰⁸ Au sujet de l'entrée dans la culture du livre d'un lectorat bourgeois, on consultera Geneviève Hasenohr, « L'essor des bibliothèques privées aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Histoire des bibliothèques françaises*, *op. cit.*, t. I, p. 274-361 et Keith Busby, *Codex and Context*, *op. cit.*, t. II, p. 714-735. Voir aussi Olivier Collet, « Du "manuscrit de jongleur" au "recueil aristocratique" : réflexion sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen Âge*, t. CXIII, n° 3, 2007, p. 481.

¹⁰⁹ Dominique Vanwinjsberghe, « *De fin or et d'azur* » : les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles), Louvain, Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts », 2001.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 180.

propre « livre dou Renclus »¹¹², confirmant que ce poète qui rapproche déjà la noblesse et les clercs peut également répondre aux exigences d'un autre lectorat. Ces différents indices d'un lectorat bourgeois, que l'on pourrait multiplier¹¹³, se concentrent toujours, il est vrai, dans la seule et unique ville de Tournai. Ce centre industriel du Nord de la France offre de rares possibilités d'ascension culturelle et sociale, comme l'a bien montré Bernard Guenée¹¹⁴, ce qui explique sans doute la vivacité précoce du lectorat bourgeois au sein de cette ville¹¹⁵. Même dans ce contexte particulier, il demeure significatif que le Reclus de Molliens s'intègre à la *Bibliothèque idéale*¹¹⁶ de cette nouvelle élite – comme si l'auteur de *Miserere* et *Carité* avait servi à certains de porte d'entrée dans l'univers du livre et des lettres.

Cette capacité à traverser les frontières se reflète également dans la chronologie, car le Reclus de Molliens a connu un accueil favorable au-delà des limites chronologiques conventionnelles du Moyen Âge. Certes, son œuvre cesse d'être reproduite et diffusée au cours du XV^e siècle – ce qui s'explique en grande partie, selon Geneviève Hasenohr, par les changements d'ordre linguistique qui se sont opérés entre l'époque de leur rédaction au début du XIII^e siècle (ca. 1224-1229) et celle du Moyen Âge tardif¹¹⁷. Sans doute mal compris de ce public, *Miserere* et *Carité* n'ont sauf erreur jamais été imprimés. Leur

¹¹² *Ibid.*, p. 169.

¹¹³ Le ms. *P* a peut-être appartenu à un bourgeois de Tournai qui aurait été « marchand de profession » selon l'hypothèse de Olivier Collet, « “Textes de circonstance” et “raccords” dans les manuscrits vernaculaires : les enseignements de quelques recueils des XIII^e et XIV^e siècles », dans Claude Thiry, Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli (dir.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille : mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2008, p. 311. De même, la figure déjà mentionnée de Gilles li Muisi (1272-1352), qui présente le Reclus de Molliens et le *Roman de la Rose* comme le sommet de la perfection littéraire, naît en plein cœur du XIII^e siècle d'une famille bourgeoise tournaisienne, qui comprend des « marchands de drap au détail, des marchands viniers, des cordonniers, couturiers » comme le relève Bernard Guenée, qui en fait un exemple d'ascension sociale dans *Entre l'Église et l'État : quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Âge, XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987, p. 89.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 87-101

¹¹⁵ Au sujet du lectorat bourgeois tournaisien, voir Keith Busby, *Codex and Context*, op. cit., t. II, p. 725-732 et Lori Walters, « Marian devotion in the Tournai Rose », dans Catherine Bel et Herman Braet (dir.), *De la Rose : texte, image, fortune*, Louvain, Peeters, coll. « Synthesma », 2006, p. 207-270.

¹¹⁶ Raymond Queneau, *Pour une bibliothèque idéale : enquête*, Paris, Gallimard, 1956.

¹¹⁷ Geneviève Hasenohr soulève cette hypothèse quant à la diffusion des œuvres du Reclus de Molliens et d'Hélinand de Froidmont dans un article daté de 1994 et repris en 1995 dans un ouvrage de synthèse, « Les lectures religieuses des laïcs dans la France du XV^e siècle : norme et pratique, lumières et ombres », dans Geneviève Hasenohr (dir.), *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2015, p. 147-164.

tradition manuscrite ne comporte d'ailleurs que quatre exemplaires datés du XV^e siècle¹¹⁸, à savoir les manuscrits *J* (Bruxelles, KBR 10457-62)¹¹⁹, *L* (BnF fr. 1543)¹²⁰, *M* (BnF fr. 24307)¹²¹ et *U* (Bruxelles, KBR 11074-78). Si la diffusion de ces deux textes s'essouffle auprès du grand public durant l'*Automne du Moyen Âge*¹²², il semble néanmoins que leur valeur littéraire continue d'être reconnue par un certain cercle de lettrés, sans doute moins rebutés par leur archaïsme linguistique et littéraire.

En témoigne le procès-verbal d'un débat politique du début du XVII^e siècle qui s'est tenu à la suite des états-généraux de Paris et de Blois (1614-1615)¹²³ : le Reclus de Molliens y est cité en toutes lettres afin d'illustrer la légitimité d'une société divisée en trois ordres, où les gens de justice appartiennent à la noblesse et non au tiers-état, ce qui se laisserait « prouver » selon Antoine Loysel par ces trois vers du *Miserere* : « Labours de cleric est Dieu priier / Et justiche de chevalier ; / Pain lor truevent li laborier. » (*Mis.*, str. 156, v. 6-8)¹²⁴. Homme politique et juriste, mais également bibliophile bien connu ayant participé au mouvement de conservation des « antiquités gauloises »¹²⁵, Antoine Loysel (1536-1617)

¹¹⁸ Le ms. *m* a été réuni au XV^e s., mais il s'agit d'un exemplaire composite qui donne le Reclus (f. 144v-147v) dans une section datée du XIII^e s. (f. 112r-164v), principale notice et source de datation (seconde moitié du XIII^e s.) par Robert Fawtier et Ethel Fawtier-Jones, « Note sur un légendier français conservé dans la bibliothèque du chapitre de Carlisle », *Romania*, vol. 197, 1924, p. 100-110. De façon analogue, le ms. *N* donne le *Miserere* (f. 149v-169r) dans une section datée du XIV^e s tirée d'un ms. dont les derniers feuillets ont été refaits au XV^e s. tel que signalé *infra*.

¹¹⁹ Description principale et datation (1449) par Paul Bruyère et Alain Marchandisse (dir.), *Florilège du livre en principauté de Liège du IX^e au XVIII^e siècle*, Liège, Société des bibliophiles liégeois, 2009, p. 125.

¹²⁰ Description très détaillée et datation via colophon (1402) suivant Geneviève Hasenohr (éd.), *Le Respit de la mort par Jehan le Fèvre*, Paris, Picard, coll. « SATF », 1969, p. lxx-lxxx et cxxix-cxxx. Description complémentaire par Claude Alexandre-Thomasset (éd.), *Placide et Timeo ou Li secrés as philosophe*, Paris / Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1980, p. xii-xvii.

¹²¹ Notice principale par Beatrice Atherton et John Keith Atkinson, « Les manuscrits du *Roman de Fortune et de Félicité* », *Revue d'histoire des textes*, vol. 22, 1992, p. 217-218 qui propose une datation au XV^e s. Selon Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xv, la datation pourrait être précisée sur la base d'un chronogramme présent dans une strophe adventice de *Carité* donnant la date 1409 (MCCLLLLVIII) : « Lors est li liures ichi completes / De cest ver le nombre accomples / Et puis si le somes sans voir (*l. s'au voir*) / Lan quescrips fu voles sauoir » (*Car.*, str. 241*, v. 1-4). Par ailleurs, cet éditeur mentionne dans *Idem* que le *Roman de Fortune et de Félicité* (ms. *M*, f. 35r-80v) « semble avoir été réuni plus tard aux poèmes du Renclus », mais cette hypothèse, qu'il ne justifie pas, n'est pas reconduite ailleurs.

¹²² Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, Julia Bastin (trad.), Paris, Payot, coll. « Regard sur l'histoire », 1975 [1924].

¹²³ D'abord signalé par Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. cciii.

¹²⁴ Eusèbe Lauriere donne les vers cités dans « Abrégé de la vie de M. Loysel », dans M. Dupin et Édouard Laboulaye (dir.), *Institutes coutumières d'Antoine Loysel*, Paris / Leipzig, Videcoq / Durand, 1846, t. I, p. lxii.

¹²⁵ Dans la synthèse bibliographique préparée par Catherine Magnien, « Antoine Loysel », dans Michel Simonin (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises : le XVI^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « La pochothèque », 2001, p. 751-752, on lit d'ailleurs que cet érudit est à l'origine de la toute première édition des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont, soit un poème qui adopte la même forme strophique que le Reclus de

est sans doute une figure attendue pour recourir à une telle « preuve littéraire » dans le cadre d'un débat politique. Il reste que l'intervention de cet érudit est à replacer dans un contexte public, qui suppose une communauté capable de reconnaître la valeur littéraire de ce « vieux poète gaulois ».

Si l'œuvre garde ainsi sa pertinence aux yeux de certains bibliophiles de l'Ancien Régime, elle semble également avoir conservé une certaine valeur au sein même du milieu des Belles-Lettres. En témoigne une toute petite note datée du XVII^e siècle, qui se trouve sur le premier feuillet du manuscrit *d* (Saint-Pétersbourg, BnR fr. 8^o v. XIV. 0002)¹²⁶ : « *Ce livre est fort bien fait pour le tans et n'ay point leu de trouverre dont les vers soient meilleurs ny les mots plus poetiques*¹²⁷ » (f. 1r). Bien après le sommet de la popularité du Reclus de Molliens aux XIII^e et XIV^e siècles, cette note qui reconduit tous les superlatifs associés à ce poète depuis le Moyen Âge (« meilleurs », « plus poétique », « fort bien fait ») intéresse d'autant plus qu'elle provient de la main d'un lettré qui est lui-même poète : au bas de cette notule, se retrouve en effet la signature de Philippe Desportes (1546-1606)¹²⁸, lecteur à la chambre du roi, mais également poète baroque bien connu et célébré à la cour royale comme le « Tibulle français¹²⁹ ». Cette appréciation tardive, qui fait directement écho à celle de Gilles li Muisi, de Jean de la Motte et des autres poètes qui émulent et imitent son œuvre, montre à quel point le Reclus de Molliens a su inspirer les poètes pendant des siècles.

Profil de l'auteur : personne et *persona*

Au sujet de ce poète médiéval à succès, les connaissances des modernes sont pour le moins limitées. Les quelques repères résumés ici par le *Dictionnaire des lettres françaises*

Molliens et qui affichera une importance croissante, dans le cadre de cette thèse, pour comprendre la réception de *Miserere* et *Carité*.

¹²⁶ Bien que l'existence de ce ms. soit confirmée par Paul Meyer, *Les Incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1917, p. 99 et par les dossiers suspendus de l'IRHT (source quant à la datation, telle que résumée dans *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74662> >, consultée 27.03.2017), les informations disponibles à son sujet sont fort partielles, provenant essentiellement de Gille Florian, *Musée de l'Ermitage impérial. Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme avec une introduction historique sur l'ermitage de Catherine II*, Saint-Pétersbourg, Imprimerie impériale des sciences, 1860, p. 36, où le ms. était encore désigné sous son ancienne cote (Ermitage, 5.2.102).

¹²⁷ *Idem*

¹²⁸ *Idem*

¹²⁹ Jacqueline Boucher, « Philippe Desportes », *DLF : le XVI^e siècle*, p. 348-350.

demeurent à ce jour les seules balises disponibles pour cerner la personne historique de l'auteur :

Le reclus enfermé dans une cellule accolée à l'église de Sainte-Marie de Molliens-Vidame était un moine de l'abbaye bénédictine de Saint-Fuscien-au-bois (Somme), nommé Barthélémy. On peut peut-être l'assimiler au moine du même nom appelé à l'abbatiate en 1225 et mort en 1231¹³⁰.

Ces coordonnées de base, qui sont directement tirées du travail réalisé en 1885 par l'éditeur Anton van Hamel¹³¹, sont souvent reconduites dans les ouvrages de référence¹³² – même si elles n'ont pas été mises à jour depuis plus d'un siècle. Il n'est donc pas inutile de revenir brièvement sur chacune d'entre elles afin d'opérer un simple rafraîchissement des données sur la personne historique de l'auteur tout en donnant quelques repères sur la pratique de la réclusion, qui participe de sa *persona* de poète.

À cet égard, il existe un détail qui doit être nuancé, voire exclu d'entrée de jeu, à savoir l'usage qui consiste à désigner le Reclus de Molliens par le prénom de Barthélémy et à l'associer à la localité précise de Molliens-Vidame. Au sein de l'imposant corpus de documents relatifs à cet auteur – qui compte plus d'une soixantaine de sources médiévales variées (témoins manuscrits de l'œuvre, legs testamentaires, inventaires de bibliothèque, etc.) –, il ne se trouve qu'un seul et unique document attestant de ce détail personnel, soit une note qui figure à la suite d'une recension incomplète de *Carité* dans le manuscrit *a* (Turin, L.V.54)¹³³ :

¹³⁰ Jean-Charles Payen et Anne-Françoise Labie-Leurquin, « Reclus de Molliens », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 1247.

¹³¹ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxxv-cxciv. Seule la datation a été mise à jour depuis Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort*, *op. cit.* p. xxvii-xxix.

¹³² Parmi les nombreux exemples disponibles, on se contentera ici de citer un outil destiné au grand public ainsi qu'un travail spécialisé, soit respectivement Daniel Poirion, « Barthelemy, dit le Reclus de Molliens (XIII^e s.) », *Encyclopaedia universalis*, URL : < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/reclus-de-molliens-barthelemy-dit-le/> > (consultée 01.05.2018) et Bernard Bousmanne *et al.* (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne*, *op. cit.*, t. III, p. 218-219.

¹³³ De ce ms. détruit donnant seulement *Miserere* et *Carité*, il semble sauf erreur n'y avoir d'autres descriptions réalisées à l'époque moderne que celle d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, xxxv, lequel n'a pas vu le ms. en personne et s'est fondé sur une source de seconde main. La datation retenue dans l'annexe (XIII^e s.) lui est due, mais elle diverge de celles (XIV^e s.) qu'offraient jadis les deux notices du XVIII^e s. de Giuseppe Pasini, *Codices manuscripti bibliothecae regii Taurinensis Athenaei per linguas digesti, et binas in partes distributi, in quarum prima Hebraei, et Graeci, in altera Latini, Italici, et Gallici*, Turin, Typographia regia, 1749, t. II, p. 493 et Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Histoire littéraire des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1774].

Cy fenist li romans de carité le quel fist *dans bertremiels li renclus de morliens* qui jadis fu *moines de saint fuscien el bos*, et notes en vos cuers ces .ii. vers en latin : « indulgete peto jam nobis gratia detur / Nam liber expletur alpha probetur et o. »

Turin, L.V.54, f. 63v (ms. a)¹³⁴

Déjà peu représentée dans la documentation – et tout aussi peu représentative, par le fait même, de l’expérience du public médiéval –, cette mention est d’autant plus sujette à caution qu’elle provient d’un manuscrit au statut problématique. Non seulement ce livre conservé à Turin demeure impossible à consulter depuis l’incendie qui a frappé cette bibliothèque italienne en 1904¹³⁵, mais il n’a pas même été examiné en personne alors qu’il était encore indemne, soit au moment où Anton van Hamel terminait son édition de *Miserere et Carité* en 1885. N’ayant pas été en mesure de se rendre en Italie pour consulter ce fonds¹³⁶, l’éditeur tient ses informations d’une correspondance privée avec une source de seconde main (Gaspare Gorresio) qui replace cette note dans son contexte paléographique de façon on ne peut plus sommaire – du moins dans la synthèse rendue publique par Anton van Hamel¹³⁷ : donnant uniquement une copie de la note accompagnée du numéro du feuillet, elle ne propose aucune description de la main qui en est responsable et ne fournit pas même de repères quant à sa datation¹³⁸, si bien qu’il demeure impossible de savoir si elle est contemporaine de la conception de ce livre du XIII^e siècle ou si elle représente une intervention adventice. Ainsi cette note jamais datée et à peine décrite, qui figure dans un manuscrit aujourd’hui détruit, fournit un indice plutôt fragile pour cerner le profil de l’auteur – d’autant plus qu’elle donne des informations qui ne se trouvent nulle part ailleurs dans la documentation médiévale et qui reflètent difficilement, à ce titre, l’expérience de lecture de la majorité du public de l’œuvre.

La mention de l’abbaye de « *saint fuscien el bos* » dans cette même note a cependant permis à l’éditeur d’associer l’auteur de *Miserere et Carité* au village de

¹³⁴ Cité dans Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, *Ibid*, p. xxxv.

¹³⁵ Signalé « non encore restauré » par Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/76538> > (consultée 30.09.2018).

¹³⁶ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xxxv.

¹³⁷ Les informations quant à la datation du recueil, la mesure des feuillets, etc. sont pour leur part complètes.

¹³⁸ *Idem*

Molliens-Vidame¹³⁹ puisque l'abbaye de Saint-Fuscien-au-Bois se situe à proximité de cette petite localité picarde et qu'elle aurait été, de surcroît, sous la direction d'un certain abbé Barthelemy entre 1225 et 1231. Par extension, l'éditeur propose la principale église de ce village comme le lieu de la réclusion du poète en le rattachant à l'église de Sainte-Marie de Molliens-Vidame. Il soulève enfin, avec réserves et précautions, l'hypothèse d'une identification possible avec le Barthelemy qui a dirigé cette abbaye au début du XIII^e siècle¹⁴⁰.

Cette suite d'hypothèses comporte des éléments d'une certitude indéniable qui se mêlent cependant à des conjectures plus fragiles. Elle mérite donc quelques remarques. Il ne fait aucun doute, d'une part, que la ville de Molliens est à replacer dans l'espace de la Picardie médiévale. D'après l'analyse linguistique des spécialistes, la coloration picarde de la langue est plus qu'évidente dans la majorité des témoins manuscrits¹⁴¹ – et cela même lorsque ceux-ci ont vraisemblablement été copiés et confectionnés ailleurs comme c'est le cas, par exemple, dans le manuscrit *B* (BnF fr. 2199)¹⁴² –, ce qui permet à l'éditeur de supposer à juste titre que la langue originale de l'auteur était marquée par ces traits linguistiques. Les indices répétés d'une réception et d'une diffusion dans le Nord de la France¹⁴³ ne font qu'appuyer les résultats déjà solides offerts par l'analyse dialectale. En plus de signaler plusieurs manuscrits dont la conception et la réception sont à situer en domaine picard, Anton van Hamel signale quelques faits historiques notables quant à cet ancrage septentrional. Comme le suggère l'entrée d'inventaire de la Bibliothèque royale de France signalant que le gouverneur d'Amiens a offert, en guise de présent, un exemplaire du « Reclus de Morleens rymé » au roi de France en l'an 1360¹⁴⁴, le Reclus de Molliens a peut-être même servi de point de rencontre littéraire, selon Anton van Hamel, entre l'Île-de-France et son espace picard d'origine : « ce cadeau ne suppose-t-il pas que à cette époque le poète était encore connu comme l'une des illustrations du pays ?¹⁴⁵ ». Force

¹³⁹ *Ibid.*, p. cxcv.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. cxc-cxcv.

¹⁴¹ Pour les mss. et pour une description plus générale de la langue dans la tradition manuscrite, voir *Ibid.*, p. cix-clvi et p. vii-xxxv.

¹⁴² *Ibid.*, vii. Notice principale et datation par Anne-Françoise Labie-Leurquin, « BnF, fr. 2199 », art. cit., p. 27-30, où l'on retrouvera des considérations d'intérêt quant aux concepteurs et aux possesseurs de ce ms.

¹⁴³ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. cxc-cxcv.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. cxcv.

¹⁴⁵ *Idem*

est donc de conclure, devant ces indices liés à l'écriture et à lecture, à un ancrage picard significatif du poète de Molliens.

En revanche, l'association plus spécifique avec la localité de Molliens-Vidame appelle une certaine circonspection. Non seulement il n'existe aucune source médiévale qui permette un rattachement à cette ville *en particulier* – outre le témoignage (indirect) de l'infortuné manuscrit turinois –, mais l'hypothèse de l'éditeur trouve une forte concurrence dans les sources de toponymie médiévale, telles que rassemblées par Auguste Longnon (1887)¹⁴⁶ et un peu plus récemment reprises dans le *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France* (1979)¹⁴⁷. À la différence de l'éditeur de *Miserere et Carité* (1885), qui ne mentionnait que quatre villes médiévales dont le nom s'apparente à celui de Molliens, par le biais de l'étymon *Mediolanum*, l'historien Auguste Longnon en a recensé plus d'une trentaine : sans même parler des villes éloignées de la Picardie comme Molien (Vosges), Molain (Franche-Comté), Meillan (Haute-Garonne) ou encore Meylan (Lot-et-Garonne), il se trouve encore une demi-douzaine de localités septentrionales, voire proprement picardes qui s'en rapprochent de façon encore plus étroite à la manière de Moislains (Somme), Molliens-aux-Bois (Somme), Moliens (Oise), Mont-Melian (Oise), Molain (Aisne), Moilien (Aisne) et évidemment Molliens-Vidame (Somme)¹⁴⁸. Autant dire que l'hypothèse de l'éditeur n'est pas la seule option possible.

La similarité déjà frappante entre ces différents noms de lieux est d'ailleurs exacerbée par une importante variété dans les graphies, qui s'exprime autant dans les sources des historiens que dans la documentation réunie autour de *Miserere et Carité*. Anton van Hamel a recensé près d'une quinzaine d'options graphiques distinctes qui vont de « Morlien » (ms. *N*) jusqu'à « Moulaines » (ms. *F* et *Z*) en passant par « Mollem » (ms. *H*), « Meliens » (ms. *K*), « Moylains » (ms. *L*), « Moliens » (ms. *P*) et « Moiliens » (ms. *G*)¹⁴⁹. Il est d'ailleurs à noter qu'aucune de ces options graphiques ne s'impose avec plus de constance qu'une autre, les plus récurrentes ne paraissant jamais plus de trois fois¹⁵⁰. Même dans un contexte littéraire comme celui du Moyen Âge, où la « variance » fait

¹⁴⁶ Auguste Longnon, « Mediolanum », *Revue celtique*, vol. 7, 1887, p. 374-378.

¹⁴⁷ Albert Dauzat et Charles Rostaing (dir.), *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Guénégaud, 1978, p. 427, source ne s'attardant que sur les villes et villages existant encore à l'ère moderne.

¹⁴⁸ Auguste Longnon, « Mediolanum », art. cit., p. 375-378.

¹⁴⁹ Pour la liste complète, voir Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. cxcii.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. cxcii.

intrinsèquement partie de la culture de l'écrit¹⁵¹, cette diversité graphique demeure considérable et ne manque pas de complexifier la donne – d'autant plus que les sources de toponymie médiévale témoignent à leur tour d'une imposante variété graphique, ce qui entraîne de fréquents effets d'homonymie. Par exemple, la fameuse localité identifiée par l'éditeur (Molliens-Vidame) peut aisément être confondue avec une autre petite ville picarde (Molliens-aux-Bois), qui est désignée dans les sources de toponymie par les trois mêmes appellations : « Moiliens », « Moyliens » et « Moliens »¹⁵². Ce recoupement n'est pas sans conséquence, car cette seconde localité de Molliens-aux-Bois se trouve encore plus proche de la fameuse abbaye de « *saint fuscien el bos* », où le Reclus de Molliens aurait été moine, si bien que cette dernière ville entre en concurrence tout à fait directe avec l'hypothèse de l'éditeur.

En relevant ces différentes alternatives, il ne s'agit pas de plaider la cause de tel ou tel nouveau lieu d'origine. Il s'agit uniquement de souligner le degré d'incertitude qui pèse sur l'association du poète à la localité de Molliens-Vidame et de suggérer, par le fait même, qu'il serait peut-être plus prudent de désigner tout simplement l'auteur comme un poète *picard*. Cette nuance en appelle d'autres. Elle incite à réévaluer les quelques informations qui découlent de cette localisation dans la ville de Molliens-Vidame, comme l'association à l'église Sainte-Marie et l'identification possible avec l'abbé de Saint-Fuscien.

Il était encore d'usage au XIX^e siècle de penser que les reclus ne s'attachaient qu'aux églises¹⁵³ ; Victor Hugo l'avait d'ailleurs bien imprimé dans les esprits avec la recluse de *Notre-Dame de Paris*. Anton van Hamel le conçoit donc tout naturellement dans son édition de 1885, sans même envisager d'autres formes possibles de réclusion¹⁵⁴, allant jusqu'à renvoyer en note au roman de Victor Hugo¹⁵⁵ ! Or dans l'état actuel de la recherche historique¹⁵⁶, il ne fait plus aucun doute que les reclus peuvent s'établir dans différents

¹⁵¹ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

¹⁵² Auguste Longnon, « *Mediolanum* », art. cit., p. 376-377.

¹⁵³ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus parisiens au bas Moyen Âge », dans Marie-Thérèse Caron et Jacques Heers (dir.), *Villes et sociétés urbaines au Moyen Âge*, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p. 223-231.

¹⁵⁴ Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. clxxxv-ccxix.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. clxxxvi.

¹⁵⁶ Comme le résume Paulette L'Hermite-Leclercq dans « Les reclus du Moyen Âge et l'information », dans Christoph Cormeau (dir.), *L'Actualité et sa représentation au Moyen Âge*, Bonn, Bouvier, coll. « Studium Universale », 1995, p. 206, « [le reclusoir] se retrouve aux endroits stratégiques et les plus passants : aux

lieux de l'espace urbain, depuis le cimetière jusqu'aux portes de la ville en passant – notamment et non uniquement – par les églises. Il est donc délicat de rattacher le poète à la principale église de Molliens-Vidame, comme le fait l'éditeur sans soulever d'autres options. Car même si le poète avait réellement été reclus dans cette ville, il aurait aisément pu être enfermé ailleurs : qui sait, en somme, si ce reclus est celui de l'église ou du cimetière local ? De la même manière, l'identification possible avec l'abbé Barthelemy de Saint-Fuscien n'a rien d'assuré car elle suppose que le poète soit « sorti de sa réclusion¹⁵⁷ » comme le reconnaît l'éditeur. À cet égard, les sources historiographiques rassemblées par Paulette L'Hermite-Leclercq sont très fermes : les vœux des reclus sont permanents¹⁵⁸. Quiconque entre en réclusion doit rester enfermé, sous peine de disgrâce, jusqu'à sa mort. Il existe évidemment des cas de reclus documentés qui ont rompu leurs vœux, mais leurs histoires sont souvent celles de marginaux, voire de déviants et de désaxés. Si le récit de leur vie ne manque pas de piquant, il reste que leurs actions et leur désistement sont formellement frappés d'infamie. Il serait donc étonnant que les moines bénédictins de Saint-Fuscien aient élu, à leur tête, un défroqué de la réclusion.

Malgré toutes ces nuances qui concernent le village, l'église ou le statut précis du poète, il reste que la référence à Molliens demeure constante. Elle fournit peut-être même l'occasion de mieux cerner le profil du poète en montrant, à la lumière de données historiques, comment l'association à ce lieu a pu infléchir sa *persona*. Selon l'historien Auguste Longnon, ce toponyme n'est associé au Moyen Âge à aucune grande ville d'importance, mais correspond le plus souvent, au contraire, à de petites localités « situées dans une position fort peu centrale, vers les confins de la cité et même à la limite¹⁵⁹ ». Omniprésent dans le paysage de la France médiévale et toujours associé à de petites villes, ce toponyme a pu correspondre à l'archétype même du village de province. À la différence des auteurs français comme Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras ou en encore Geoffroi de

portes, dans l'enceinte, sur les ponts, près des églises, dans les cimetières, le long des artères principales, aux carrefours, à la fois pour répondre à des nécessités pratiques – il ne faut pas oublier de le nourrir – mais plus encore aux nécessités symboliques : la prière du reclus apporte la protection temporelle et spirituelle ». Pour une enquête plus détaillée, voir Paulette L'Hermite-Leclercq, « La réclusion dans le milieu urbain français au Moyen Âge », dans André Vauchez (dir.), *Ermîtes de France et d'Italie (XI^e-XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2003.

¹⁵⁷ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. cxcv.

¹⁵⁸ Paulette L'Hermite-Leclercq, *op. cit.*

¹⁵⁹ Auguste Longnon, « Mediolanum », *art. cit.*, p. 378.

Paris, dont le nom renvoie à d'illustres cités médiévales, le Reclus de Molliens s'est peut-être constitué dans l'imaginaire médiéval comme un poète de la périphérie, dont l'intérêt consiste précisément à provenir d'une ville quelconque, qui se pose à distance des centres de pouvoir et de savoir les plus réputés.

À la différence de son lieu d'origine, de sa possible fonction d'abbé, voire de son prénom, le statut de reclus du poète est fermement attaché à ses représentations et à ses désignations médiévales. À l'exception de deux cas aberrants¹⁶⁰, la totalité des manuscrits et des sources qui donnent le nom de l'auteur le désignent par le pseudonyme déjà familier de Reclus de Molliens, dont l'auteur se revendique d'ailleurs lui-même dans la toute dernière strophe de *Carité* : « [...] moi, k'on apele Renclus / de Moiliens [...] » (*Car.*, str. 242, v. 3-4)¹⁶¹. Le poète se laisse même désigner par la simple mention de « reclus » sans aucune forme de rattachement à Molliens comme s'il suffisait d'évoquer ce statut d'ermite pour reconnaître immédiatement l'auteur de *Miserere* et *Carité*. En témoignant plusieurs sources déjà mentionnées depuis les poèmes de Gilles li Muisi (« livre dou Renclus ») jusqu'au testament de l'entrepreneur de la voirie Jehans dou Frasné (« livre dou Renclus »)¹⁶². L'importance de ce statut est d'ailleurs confirmée par le témoignage des images. Dans des livres comme les manuscrits *I* (BnF fr. 1838) et *S* (Arsenal 3142)¹⁶³, le poète n'est pas simplement représenté par le lieu commun visuel de l'auteur à l'ouvrage¹⁶⁴,

¹⁶⁰ Là où la table des matières du ms. *K* attribue l'œuvre à Jean de Meun (« *Un autre dit de mestre Jehan de Mehun qui ce commence Miserere mei deus* », f. 4r), le ms. *O* donne le *Miserere* sous la curieuse rubrique « *L'Orison ke Deus fist* » (f. 154r) dont le contenu est répété par la suite sur chacun des feuillets (f. 155r-167r), ce qui fait supposer à l'éditeur que « le copiste semble avoir cru que *Miserere mei Deus* était le cri poussé par Jésus-Christ sur la croix », Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xiv et xvii.

¹⁶¹ Le statut de cette strophe est toutefois problématique, voir *Ibid.*, p. xci. La question sera traitée au chap. 5.

¹⁶² Pour d'autres exemples, voir *Ibid.*, p. clxxxv-cxciv qui a déjà attiré l'attention sur cette tendance.

¹⁶³ L'une des notices principales, ainsi que le repère de datation (après 1285) vient de Mary et Richard Rouse, *Manuscripts and their makers, op. cit.*, t. 1, p. 99-126. La seconde notice de référence, qui donne les informations sur la constitution des cahiers, est de Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 44, 2001, p. 207-245. Ils soulignent qu'un intervenant du XIV^e s. a ajouté une paraphrase rimée du *Livre de Job* (f. 166r-178), mais que le reste du ms. est de la fin du XIII^e s. – y compris la section donnant *Miserere* et *Carite* (f. 203r-226v).

¹⁶⁴ Au sujet de cette topique visuelle, parmi l'abondante littérature existante, on consultera Patrizio Tucci, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 63, 2011, p. 263-277 ; Brigitte Roux, *Mondes en miniatures. L'iconographie du Livre du Tresor de Brunetto Latini*, Genève, Droz, coll. « Matériaux pour l'Histoire publiés par l'École des chartes », 2009, p. 169 *et sq.* et plus généralement, Eric Palazzo (dir.), *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance*, Paris / Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, coll. « (Re)découvertes », 2002.

mais il est illustré par une image faite pour l'occasion qui donne spécifiquement à voir un ermite dans son récluseoir¹⁶⁵ :



BnF fr. 1838, f. 93r (ms. *I*)¹⁶⁶



Arsenal 3142, f. 203r (ms. *S*)

Ces images concrètes de la réclusion confirment l'importance du statut de reclus aux yeux de certains lecteurs, mais elles donnent également à voir une dissonance qui peut poser question.

Elles attirent en effet l'attention sur l'ambiguïté qui pèse sur l'appartenance religieuse précise du poète. À l'image de ces deux livres, qui illustrent tantôt un moine blanc, tantôt un moine noir, la couleur de la robe tend à varier au sein de la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité*, ce qui témoigne d'une hésitation du lectorat quant à son allégeance religieuse – et qui rend compte par le fait même d'un réel problème. Dans le corps de son texte, le Reclus de Molliens se présente explicitement comme un « moine » (« Je croi moines estre si sains », *Car.*, str. 128, v. 4), mais il ne précise jamais le monastère, la congrégation ni même l'ordre qui a accueilli ses vœux. Il est vrai que les Cisterciens sont les plus souvent mentionnés dans son œuvre » (par ex : *Mis.*, str. 239-258), mais le poète – qui fait également mention d'autres ordres (par ex : *Mis.*, str. 119) – ne se présente jamais lui-même comme un disciple de saint Bernard et ne semble pas particulièrement marqué, comme l'a relevé Marc-René Jung, par leur mystique caractéristique¹⁶⁷.

¹⁶⁵ La spécificité de ce choix est signalée au sujet du ms. *S* par Wagih Azzam et Oliver Collet, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l' Arsenal », art. cit. p. 223.

¹⁶⁶ Sauf mention contraire, toutes les images de mss. sont tirées du site *Gallica*, loc. cit.

¹⁶⁷ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique*, op. cit., p. 268.

Par-delà l'imprécision du texte et l'équivoque des images, le seul indice qui permettrait de préciser son allégeance religieuse repose à nouveau sur la note problématique du manuscrit turinois, qui le rattache à l'abbaye bénédictine de « *saint fuscien el bos* », mais même l'éditeur hésite à proposer un rattachement définitif à cet ordre¹⁶⁸. Il persiste en somme un réel flottement quant à l'appartenance religieuse du Reclus de Molliens, mais il faut tout de même le présenter comme un « moine », dont le statut de « reclus » est sans cesse réitéré par le texte ou par l'image dans la documentation médiévale.

L'insistance portée sur la réclusion du poète doit se comprendre à la lumière des données historiques concrètes qui soutiennent cette pratique¹⁶⁹ hautement prisée au Moyen Âge¹⁷⁰. Parfois adoptée par des laïcs, parfois par des clercs¹⁷¹, cette forme particulière de l'érémisme atteint un sommet de popularité entre les XII^e et XIV^e siècles, avant de sombrer dans la marginalité vers la fin du Moyen Âge et de s'effacer progressivement au cours de l'Ancien Régime¹⁷², si bien que l'âge d'or de la réclusion coïncide avec l'époque de la diffusion de *Miserere* et *Carité* (XIII^e-XV^e siècles). Comme l'a montré Paulette L'Hermite-Leclercq, cette pratique se distingue des formes concurrentes de l'érémisme par son caractère à la fois public et ostentatoire : à la manière de tout autre ermite, les reclus font le choix de se détacher du monde et de mourir définitivement au siècle pour mieux se consacrer à la pénitence et à la prière, mais ils trouvent leur singularité en affichant leur refus du monde en plein cœur de la cité et des hommes¹⁷³. Leur pratique consiste à se laisser emmurer jusqu'à leur mort dans une petite cellule, qui se situe généralement dans les plus hauts lieux de la sociabilité médiévale (cimetière, église, portes de la ville, etc.), de façon à vivre paradoxalement leur solitude d'ermite à la face de tous. Ainsi le prestige attaché à

¹⁶⁸ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. cxc-cxcii.

¹⁶⁹ Pour un survol plus complet et référencé de l'histoire de cette pratique, voir *infra*, p. 388 *et sq.*

¹⁷⁰ André Vauchez, *La Spiritualité du Moyen Âge occidental : VIII^e-XIII^e siècles*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1994, p. 86.

¹⁷¹ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Reclus et recluses dans la mouvance des ordres religieux », dans *Les Mouvances laïques des ordres religieux*, Saint-Etienne, Centre européen de recherches sur les congrégations et ordres religieux, coll. « Travaux et recherches », 1996, p. 201-218.

¹⁷² Paulette L'Hermite-Leclercq fournit une chronologie de cette pratique, ainsi qu'une enquête stimulante sur les possibles raisons de son essoufflement dans « La réclusion dans le milieu urbain », art. cit., p. 227-231.

¹⁷³ Au sujet de l'ancrage dans le domaine public, voir surtout Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », p. 200-220.

l'anachorétisme en général, qui se hisse selon saint Benoît lui-même au plus haut degré de la perfection monastique (*Regula*, I : 3-5)¹⁷⁴, est pratiquement mis en spectacle dans la pratique particulière des reclus, qui exposent leurs choix austères au milieu de l'espace public en occupant de petites cellules, souvent expressément conçues pour être inconfortables. Solitaires dans leur récluse dont ils ne sortent en principe jamais, ils demeurent cependant en contact avec le monde extérieur à travers une « fenestrelle » qui les laisse entrevoir comme à travers un voile¹⁷⁵. Ainsi par le biais de cette mince ouverture qui s'apparente à une mise en scène de leur inaccessibilité, ils continuent de s'inscrire dans l'espace social par leur parole et par leur présence voilée.

À la lumière des repères historiques sur le « nom » de Molliens, mais également sur le « surnom » qui le rattache à la réclusion, les contours de la *persona* du poète apparaissent déjà plus clairement. L'association à une banale localité de province, qui se pose en marge des centres urbains de prestige, le place déjà dans une position de rejet du siècle et de refus du monde, précisément à une époque de renouveau urbain. Son statut de reclus renforce cette posture en l'associant à une figure d'ermite qui choisit de mourir au monde pour vivre de la charité dans les voies de Dieu. Dans une culture comme celle du Moyen Âge chrétien, qui valorise le *contemptus mundi*¹⁷⁶ et les postures d'humilité ostentatoires¹⁷⁷, le nom de « Reclus de Molliens » et la posture qu'il suppose ont sans doute pu revêtir un prestige non négligeable.

Quoi qu'il en soit de la portée possible de son nom et de son surnom, le Reclus de Molliens se laisse définir comme un poète picard du début du XIII^e siècle qui est à l'origine d'un diptyque de poèmes à succès. Même s'il demeure incertain que sa personne historique se rattache à la ville précise de Molliens-Vidame – et plus incertain encore de l'assimiler au récluse de l'église de Sainte-Marie et à un certain Barthelemy qui aurait exercé la fonction d'abbé de Saint-Fuscien-au-Bois au début du XIII^e siècle –, il paraît tout à fait légitime de l'associer à l'espace de la Picardie, ainsi qu'à l'une ou l'autre des nombreuses villes médiévales portant le nom de Molliens. Se présentant lui-même comme un

¹⁷⁴ D'abord cité dans *Ibid.*, p. 200. John Stephen Chamberlin (éd.), *The Rule of St. Benedict*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, coll. « Toronto medieval Latin texts », 1982.

¹⁷⁵ Paulette L'hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 200-201.

¹⁷⁶ Jean Delumeau, *Le Péché et la peur : la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 15-97.

¹⁷⁷ Michel Zink, « L'humilité et l'humiliation », *Commentaire*, vol. 158, n° 2, 2017, p. 343-350.

« moine », ce poète ne peut être rattaché avec certitude à un ordre religieux plutôt qu'à un autre, mais il demeure fermement associé à la pratique médiévale de la réclusion, variante à la fois austère et ostentatoire de l'érémisme qui connaît un sommet de popularité entre les XII^e et XIV^e siècles.

Profil de l'œuvre : un parcours de culture

Vaste diptyque littéraire qui se déploie en deux volets de près de 3000 vers chacun, *Miserere* et *Carité* forment un duo de textes à la fois complémentaires et distincts. Unis par une même ambition de « plaire » tout en offrant « bon essemplaire », comme le veut la toute première rime de *Carité* (*Car.*, str. 1, v. 1-2), ces deux textes-frères qui affichent une portée à la fois morale, religieuse et savante se démarquent par la diversité des sujets édifiants explorés. Depuis le lyrisme de la prière mariale (*Mis.*, str. 259-273) jusqu'à la prescription détaillée de « Combien, coi, quant, por coi et dont / Tu dois gouster. » (*Mis.*, str. 146, v. 5-6), en passant par la satire des curiaux (*Car.* str. 7-20), la condamnation des fausses fables (*Mis.*, str. 157) et l'éloge des « bons povres » (*Car.*, str. 205, v. 1), le Reclus de Molliens apparaît comme un poète global qui « *tout considérasst les fais et les matères* » (*Li Estas des prelas*, p. 356) comme le résume Gilles li Muisi. La rubrique initiale du manuscrit *P* (BnF fr. 25545)¹⁷⁸ dit presque la même chose lorsqu'elle annonce « *de bons exemples de moralitez seur tous estas de tout le siecle* » (ms. *P*, f. 110r), soulignant avec encore plus d'insistance, par la reprise des adjectifs « tous » et « tout », le souci d'exhaustivité. La diversité et la globalité des matières trouvent d'ailleurs écho dans la variété des références littéraires relevées par l'éditeur : évoquant tour à tour les écrits patristiques, la fiction vernaculaire, la littérature antique, les proverbes profanes et même le droit canon¹⁷⁹, le Reclus de Molliens peut tout aussi bien évoquer Horace que mentionner

¹⁷⁸ Notice principale par Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Hatem Ghorbel, *Projet Hypercodex*, Genève, Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et médiévales, URL : < <http://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/Hypercodex10.html> > (consultée 24.09.2013). La datation (avant 1316) qui fait autorité depuis Arthur Langfors, « *Le Dit des quatre rois*. Notes sur le ms. 25545 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, n° 44, 1915-1917, p. 87-91 a été retenue malgré les nuances soulevées par Olivier Collet dans *Idem* et « "Textes de circonstance" », art. cit., p. 299-311. Documentation complémentaire par *Idem* et Ariane Bottex-Ferragne, « BnF fr. 25545 » dans *eCodex*, banque de donnée inédite à usage interne, ayant été mise sur pied sous la direction d'Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler dans le cadre du projet de recherche *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux*, 2011-2013.

¹⁷⁹ Voir Anton van Hamel, *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxxvii.

Merlin (*Mis.*, str. 141, v. 6-9), pour le condamner bien sûr¹⁸⁰. Tantôt implicites, tantôt explicites, ces références variées participent d'un vaste « parcours de culture¹⁸¹ » pour reprendre l'expression employée par Bernard Ribémont au sujet des encyclopédies vernaculaires, car elles trouvent ancrage dans le savoir autorisé des *literati* en restant toujours à la portée du vulgaire. En offrant ainsi un aperçu du « savoir savant¹⁸² » adressé à l'« Hom, ki creature iés raisnable » (*Mis.*, str. 238, v. 1), *Miserere* et *Carité* cherchent avant tout à enrichir le parcours spirituel et moral du croyant, si bien qu'ils s'adressent tout aussi bien, comme le veut le prologue, au « cuer volontiu de bien faire ; » (*Car.*, str. 1, v. 4). Ces deux poèmes forment ainsi un duo, qui s'unit sur le plan du contenu en partageant un ensemble de visées textuelles et de références communes. Ils se rapprochent encore davantage d'un point de vue littéraire en renforçant leur alliance par des caractéristiques formelles, stylistiques et esthétiques partagées.

En ce qui concerne leur forme, *Miserere* et *Carité* se réunissent en exploitant un même douzain d'octosyllabes rimés, qui se déploie suivant la formule *aabaabbbabba* et qui propose ainsi un parcours rimique en écho, où la montée *aab aab* s'unit à la descente *bba bba* dans un mouvement de parfaite symétrie. Ce douzain n'étant associé au Moyen Âge à aucune appellation constante¹⁸³, l'usage conventionnel de la critique consiste depuis Gaston Raynaud¹⁸⁴ à le désigner comme la « strophe hélinandienne », suivant le nom du premier poète à l'avoir employé : Hélinand de Froidmont (1160-1229)¹⁸⁵. Issu d'une importante famille de l'aristocratie picarde, ce mondain converti en moine cistercien a laissé une importante production médiolatine¹⁸⁶, mais il est également l'auteur des *Vers de*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Bernard Ribémont, « L'établissement du genre encyclopédique au Moyen Âge », *Littérature et encyclopédie au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2002, p. 15.

¹⁸² *Ibid.*, p. 11.

¹⁸³ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand : sur les contraintes d'une forme médiévale », dans Joost van Driel, Patrizia Noel et Levente Seláf (dir.), *Formes strophiques simples. Simple strophic patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, p. 81-82.

¹⁸⁴ La paternité de l'expression reviendrait à Gaston Raynaud dans « Les *Congés* de Jean Bodel », *Romania*, vol. 9, 1880, p. 230-231, tel que rapporté dans Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸⁵ Sur la vie de cet auteur, voir survol de Gillette Tyl-Labory, « Hélinand de Froidmont », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 666-668, ainsi que le travail plus détaillé et concentré sur la production française du poète de Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd), *Les Vers de la mort*, *op. cit.*, p. v-xxvii.

¹⁸⁶ *Idem*

la mort (ca. 1194-1197), premier poème connu à adopter cette strophe¹⁸⁷. Dans ce texte qui propose des méditations macabres dans l'esprit de la « variation sur un thème¹⁸⁸ », Hélinand de Froidmont revisite la double topique du *memento mori* et du *contemptus mundi* tout en cultivant « l'anecdote du moi¹⁸⁹ » selon le mot de Michel Zink. Relatant la prise de conscience de la mortalité et de l'imminence du jugement qui a motivé sa propre conversion, le « je » du poète se place en rapport personnel avec la Mort, en s'adressant sans cesse à une personnification de la mortalité afin qu'elle incite son public à retourner dans les voies de Dieu : « Morz, je t'envoie a mes amis, [...] / Mout fais grant bien par ta menace, / Car ta paors purge et saace » (*VM-H.*, str. 4, v. 1 et 10-11).

En réutilisant la strophe hélinandienne dans chacun de ses deux poèmes, le Reclus de Molliens assure une forte cohérence formelle à son diptyque, mais il fait également le choix d'une forme à succès appelée à réapparaître dans plus d'une centaine de textes médiévaux¹⁹⁰. Le plus souvent employée dans des poèmes à teneur moralisante et religieuse¹⁹¹, la strophe d'Hélinand connaît un succès considérable entre les XIII^e et XV^e siècles¹⁹² : en plus de réapparaître dans quelques textes aujourd'hui oubliés comme *Miserere* et *Carité*, elle revient également sous la plume d'auteurs beaucoup plus prisés et étudiés des modernes, tels que Jean Bodel, Adam de la Halle, Rutebeuf ou encore Jean Froissart¹⁹³. Ainsi l'adoption de la strophe hélinandienne dans *Miserere* et *Carité* contribue

¹⁸⁷ Datation suivant l'édition de référence d'Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort*, *op.cit.*, p. xiii. Cette édition confirme (*Ibid.*, p. xxvii-xxix) qu'Hélinand de Froidmont est bien l'inventeur de cette strophe, réfutant ainsi l'hypothèse d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxxi-clxxxiv qui l'attribuait au Reclus de Molliens.

¹⁸⁸ Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort*, *op.cit.*, p. xxxii.

¹⁸⁹ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1985, p. 48.

¹⁹⁰ La recension des textes du corpus hélinandien a dû être mise à jour dans le cadre de cette thèse, voir le répertoire (annexe 2) et sa présentation (*infra*, p. 79-82).

¹⁹¹ Même si les textes moralisants et édifiants dominent, il se trouve quelques exceptions qui seront abordées plus loin. Pour voir à l'œuvre la force de cette majorité, on consultera voir Adolf Bernhardt, *Die Altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, p. 11-126, qui a résumé une grande partie des textes de ce corpus.

¹⁹² Voir le tableau chronologique de production hélinandienne (annexe 3).

¹⁹³ L'édition de référence et les repères de datation utilisés pour les *Congés* de Jean Bodel et d'Adam de la Halle proviennent de Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Bruxelles / Paris, Université libre de Bruxelles / PUF, coll. « Travaux de la Faculté de philosophie et de lettres », 1965. Pour les *Vers d'amours* et les *Vers de la mort* d'Adam de la Halle, ces mêmes informations viennent respectivement de Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2018 et Pierre-Yves Badel (éd.), *Œuvres complètes d'Adam de la Halle*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 1995. En ce qui concerne les textes de Rutebeuf, qu'ils soient hélinandiens ou non, l'édition de Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, *op. cit.*, a toujours été consultée de façon

non seulement à renforcer la cohérence formelle du diptyque, mais elle participe de façon plus générale à un vaste effet de mode.

Le choix de la strophe hélinandienne renseigne également sur le mode de performance supposé de *Miserere* et *Carité*. Cette forme s'inscrit en effet dans ce que Pierre Bec désigne comme la classe des *literae sine musica*¹⁹⁴. D'abord étudiée et recensée en 1891 par Gotthold Naetebus dans son ouvrage fondateur sur les *Nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*¹⁹⁵ et complétée plus récemment par Levente Seláf dans la base de données en ligne du *Nouveau Naetebus*¹⁹⁶, cette classe de la lyrique médiévale renferme plusieurs centaines de textes qui exploitent des formes, des genres et des registres variés tout en partageant un double caractère. D'un côté, ils adoptent le modèle de la strophe qui restait jusque-là l'apanage des textes chantés ; mais de l'autre, ils refusent la perspective d'une performance musicale. La tradition philologique estime en effet que la composition particulière des textes apparentés aux *literae sine musica* est incompatible avec les contraintes musicales propres à la chanson de langue française, si bien qu'il est généralement admis, sur la base de critères qui seront explorés plus loin (chapitre 3), qu'ils sont destinés à la récitation seule. En adoptant la strophe d'Hélinand, *Miserere* et *Carité* s'inscrivent donc dans cette vaste classe de la lyrique médiévale qui annonce « le divorce de la poésie et de la musique¹⁹⁷ » et qui se laisse envisager à ce titre, selon Michel Zink, comme l'un des champs d'émergence de la « notion moderne de poésie¹⁹⁸ ».

complémentaire, mais l'édition de référence pour les passages cités et la datation demeure (sauf indication contraire) celle de Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Librairie générale française / Classique Garnier, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 2001 [1990]. Pour l'insertion en strophe hélinandienne de Froissart, voir Anthime Fourier (éd.), « Dits » et « débats » de Jean Froissart, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979, p. 136-140.

¹⁹⁴ Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, p. 39-40 et « Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII^e et XIII^e siècles », *Revue de linguistique romane*, vol. 38, 1974, p. 31-35.

¹⁹⁵ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirzel, 1891.

¹⁹⁶ Levente Seláf (dir.), *Le Nouveau Naetebus*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 47. Voir également Lucia Vaina Pusca et Paul Zumthor, « Le je de la chanson et le moi du poète chez les premiers trouvères 1180-1220 », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. I, 1974, p. 9-21 et Michel Zink, « Rythmes de la conscience : le noué et le lâche des strophes médiévales », dans Odile Bombarde (dir.), *La Conscience de soi de la poésie. Poésie et rhétorique*, Arles, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge », 1997, p. 55-68.

Par-delà ces questions de généalogie littéraire, qui seront développées plus loin, cette association par ricochet au domaine de la « poésie » permet d’ores et déjà d’expliquer la terminologie qui a été employée jusqu’ici – et qui sera maintenue tout au long de ce travail. L’appellation « poème » est utilisée ici pour désigner les textes qui s’inscrivent dans la classe des *literae sine musica* en adoptant l’un ou l’autre des modèles strophiques censés exclure une performance chantée, à la manière de *Miserere* et *Carité* qui recourent à la strophe hélinandienne (*8aabaabbbabba*) ou encore aux *Estats* de Gilles li Muisi qui empruntent également à l’une de ces formes en adoptant le quatrain d’alexandrins monorimes (*12aaaa*)¹⁹⁹. Ce choix vise moins à suggérer un réel rapprochement avec la « notion moderne de poésie » – d’autant plus que les définitions médiévales du terme « poésie » et de ses dérivés ne recoupent pas toujours celles des modernes²⁰⁰ – qu’à opérer une distinction à de simples fins de précision. En désignant les textes de la classe des *literae sine musica* comme des « poèmes », il s’agit tout simplement de les distinguer des œuvres comme le *Roman de la Rose* et les *Miracles de Notre-Dame* qui font le choix d’une forme versifiée, sans cependant se contraindre aux exigences formelles de la strophe²⁰¹.

Miserere et *Carité* se rejoignent également par l’esthétique et par le style. Ces deux textes-frères cultivent une véritable esthétique du montage qui consiste non seulement à multiplier les références aux œuvres les plus diverses, mais également à reprendre les conventions et les procédés les plus caractéristiques de traditions littéraires variées : prières, proverbes, satires, sermons, apologues, récits brefs, allégories et exposés savants se suivent et se succèdent, par manière de montage, au sein de la trame de ces deux textes. Cette esthétique du mélange, qui s’exprime déjà par le croisement des influences et des références, se reflète dans la voix du poète, c’est-à-dire qu’elle se répercute à même le

¹⁹⁹ Ce mode de présentation des formules strophiques, qui sera également maintenu tout au long de cette thèse, donne par une indication numérique le nombre de syllabes par vers (ici 8 et 12), suivi du schéma d’alternance des rimes (ici *aabaabbbabba* et *aaaa*). Dans un autre ordre d’idée, il faut préciser que la versification de Gilles de Muisi ne se limite pas à la forme *12aaaa*, mais comprend des parties en couplets d’octosyllabes et en prose.

²⁰⁰ Voir le résumé d’Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une Muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu’aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2014, p. 20-26.

²⁰¹ Cette remarque en appelle une autre. À la différence de la terminologie des romanistes, qui réserve l’appellation « lyrique » aux poèmes destinés au chant, l’usage consistera ici à préciser le mode de performance des textes par des couples tels que « chanté / non chanté » et « musical / non musical », si bien que le terme « lyrique » saura référer de façon générale, selon un usage plus commun, aux textes strophiques apparentés à la « poésie » – qu’ils soient chantés ou non.

système énonciatif. En plus de faire varier les modes d'expression en empruntant tour à tour à la narration, au dialogue et au discours direct, le « je » omniprésent du poète multiplie les apostrophes en s'adressant volontiers à des entités personnifiées telles que la Charité, mais également le Corps, la Mort et le Vin aigri. Sans cesse réutilisé, le procédé de l'apostrophe peut même lui servir à briser le quatrième mur de la textualité en se tournant directement vers le lectorat par d'incessantes adresses au destinataire empirique : « Hom, or entent cha en avant ! » (*Mis.*, str. 20, v. 1). Il en résulte une variation continue qui touche l'énonciation et les modèles littéraires, comme elle touchait déjà les références et les contenus. Sur le plan stylistique, cette construction hybride est portée par une plume ornée, voire fortement ornée – pour ne pas dire baroque, s'il fallait pécher par l'anachronisme pour rendre compte de l'extrême sophistication formelle et de la quasi-saturation des figures qui caractérisent *Miserere* et *Carité*. En effet, ces deux textes s'inscrivent en continuité avec les nombreux poèmes médiévaux à valeur édifiante qui, comme l'a bien montré le travail fondateur de Nancy Freeman-Regalado²⁰², ne cessent de se jouer des effets de formes et de sens offerts par la surface formelle de la langue – à la différence près que le Reclus de Molliens se signale, à cet égard, comme un véritable « virtuose²⁰³ ». Cultivant le goût de la rime riche, de l'allitération et de la paronomase, il réinvestit ces figures dans un « style surchargé et maniéré²⁰⁴ » au profit d'interactions diverses entre la forme et le sens qui seront abordés plus loin, mais qui ont déjà été explorés de façon stimulante par Jean Batany²⁰⁵ à la suite d'Anton van Hamel²⁰⁶. Ces jeux sémantiques et sonores ajoutent en somme une forte dimension d'ornementation et d'exploration formelle à cette composition déjà marquée par le croisement des influences littéraires.

Lorsqu'il s'agit de réunir ces différentes influences en une trame continue, *Miserere* et *Carité* adoptent des stratégies distinctes. Ainsi ces deux textes qui se rapprochent sur le

²⁰² Nancy Freeman-Regalado, *Poetic Patterns in Rutebeuf: a Study of Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale romantic studies », 1970.

²⁰³ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. cix.

²⁰⁴ Fiche n° 4148 (*Roman de Charité*) dans Hans-Robert Jauss (dir.), *La Littérature didactique, allégorique et satirique*, *op. cit.*, t. II, p. 215.

²⁰⁵ Jean Batany, « Les lignages fantastiques du peuple des mots », art. cit., p. 103-113 et surtout, « Un prédicateur sémiologue », p. 105-113.

²⁰⁶ Pour un relevé systématique des ornements et des procédés de versification employés dans *Miserere* et *Carité*, voir Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.* p. xciii-cviii.

plan de la forme, du style et de l'esthétique affichent surtout leurs différences au niveau de la structure. Là où *Miserere* repose sur la récurrence d'un thème afin d'assurer sa cohérence globale, *Carité* mise pour sa part sur le déploiement d'un récit-cadre. Sans reconduire l'exercice du résumé détaillé, qui a déjà été réalisé de façon exhaustive dans l'édition d'Anton van Hamel²⁰⁷, il n'est pas inutile d'offrir un aperçu de la trame respective de ces deux textes peu étudiés, en insistant surtout sur les stratégies de structuration distinctes qui assurent leur singularité.

Carité (ca. 1224-1225)²⁰⁸ est le plus ancien poème du Reclus de Molliens. Sa structure repose sur un principe de narration minimal : la quête impossible d'une personnification de la Charité, qui ne se trouve nulle part en ce siècle corrompu, sert de prétexte narratif à l'énonciation édifiante du poète, qui s'exprime le plus souvent au « je » pour dénoncer les torts et les travers d'un monde dépourvu de vertu. Surtout exploitée au début du texte, cette quête dont l'échec est annoncé d'entrée de jeu devient l'occasion en ouverture d'un véritable tour d'Europe : après avoir recherché la Charité en vain parmi les curiaux de la terre de Rome, le poète se tourne, toujours sans succès, vers la Grèce, la Galicie et même la Hongrie, se redirigeant bientôt vers la Bretagne, la Bourgogne, la Champagne et ainsi de suite, jusqu'à s'arrêter enfin au cœur du royaume de France. L'épisode français est l'occasion d'une longue digression qui s'étend sur près de 1500 vers et qui revisite la tradition littéraire des « états du siècle » sur le mode de l'invective personnelle en s'adressant à chacune des catégories sociales depuis le roi jusqu'au menu peuple (*Car.*, str. 30-151). À la suite de cette longue digression, la quête de la Charité n'est plus mentionnée qu'à de rares occasions et ne couvre plus que quelques vers, dispersés çà-et-là au sein de la trame. Ainsi l'esthétique de la digression qui caractérisait déjà *Carité* depuis l'épisode romain – où se glissait d'entrée de jeu un petit récit sur la cupidité emprunté au corpus des *exempla* (str. 14-18)²⁰⁹ – devient de plus en plus assumée au fur-et-à-mesure qu'avance le texte. Multipliant les détours et les pauses dans la narration, la

²⁰⁷ *Ibid.*, p. clxii-clxxvi.

²⁰⁸ Datation d'Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort*, *op.cit.*, p. xxviii.

²⁰⁹ Le caractère topique de ce micro-récit (« la paume ointe ») est signalé dans Jean Batany, « Les hommes de Rome : géographie et jeux de langage », art. cit., p. 88. Il a été intégré depuis lors au répertoire des *exempla* de Jacques Berlioz, Pascal Collomb et Marie-Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*, Paris, GAHOM / CNRS / EHESS, URL : < <http://gahom.humanum.fr/thema/index.php?id=8040&lg=fr> > (consultée 19.03.2019).

trame de *Carité* peut notamment s'interrompre sous le prétexte d'un éloge des apôtres (*Car.*, str. 184-195), d'un dialogue avec le lecteur supposé (str. 199-200), d'une étymologie du mot « France » (str. 28-29) ou d'une sévère invective contre la « Fame soule » (str. 221-224). Ces multiples digressions moralisantes et religieuses occupent une fois rassemblées plus des trois-quarts du poème, si bien qu'elles se laissent difficilement réduire, au bout du compte, à de simples parenthèses dans le récit. Au contraire, il faudrait pratiquement les replacer au centre de la démarche du Reclus de Molliens dans *Carité*. Tout se passe comme si la structure de ce texte reposait moins sur la narration *per se* que sur ce que l'on pourrait désigner comme un principe de « narration digressive »²¹⁰ : le poète profite de toutes les interstices possibles dans la trame d'un récit, volontiers oublié et dépourvu de toute forme d'intrigue, pour dispenser son savoir sur les sujets édifiants les plus variés.

Si la structure de *Carité* se comprend à la lumière d'un principe de narration minimal, la composition d'ensemble de son texte-frère est un peu plus difficile à cerner. Comme le résume Marc-René Jung, « le *Miserere* n'a pas de narration, de sens littéral, qui serait un élément autonome se suffisant à lui-même [...] il a l'aspect d'un catalogue de préceptes moraux, entrecoupés par des historiettes, des apologues et quelques allégories²¹¹ ». Dans ce second poème, dont la période de rédaction supposée se situe entre 1228 et 1229²¹², la diversité des sujets et des procédés littéraires qui caractérisait déjà *Carité* tend en effet à s'exacerber alors que le principe fédérateur qui les rassemble en un tout est à la fois plus général et plus topique. Ce principe fédérateur repose, semble-t-il²¹³, sur une préoccupation récurrente pour le thème du péché. À cet égard, la réflexion sur l'origine et la destination de l'homme qui ouvre le *Miserere* est emblématique du reste de l'ouvrage. En insistant sur la souillure de la faute originelle, de la reproduction charnelle et de l'existence même du corps, défini comme « sas plains de fiens²¹⁴ » (str. 18-30), le poète illustre l'omniprésence du mal en cultivant le mépris du monde et le mépris du corps afin d'inciter au redressement moral et à la conversion spirituelle. Recourant régulièrement à la

²¹⁰ Au sujet de la digression comme principe d'écriture, voir les études réunies par Chantal Connochie-Bourgne (dir.) dans *La Digression dans la littérature du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2005.

²¹¹ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique*, *op. cit.*, p. 265.

²¹² Datation par Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort*, *op. cit.*, p. xxxi.

²¹³ La question de la structure du *Miserere* n'ayant jamais été abordée en détail par la critique, la lecture proposée s'inspire de celle de Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, *op. cit.*, p. 498-500.

²¹⁴ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxx.

première personne pour s'adresser directement à son public sur le mode du sermon (« Hom, or entent, tant a de mal / En uevre de pekié carnal, », str. 71, v. 4-5), sans pour autant se priver de faire parler des figures allégoriques ou d'intégrer quelques micro-récits, le Reclus de Molliens déploie dans *Miserere* une rhétorique qui demeure fortement marquée par l'attrition, où le spectre omniprésent de l'Enfer et du Jugement *post-mortem* des âmes fait partie « de ses épouvantails favoris²¹⁵ ».

Il semble d'ailleurs que la fonction structurante du thème du péché s'annonce par le choix du titre et des vers d'ouverture : « *Miserere mei Deus, / Trop longuement me sui teüs* » (*Mis.* str. 1, v. 1-2). En évoquant ainsi le *Miserere* de l'Ancien Testament (PS, 51)²¹⁶, poème biblique de 21 versets attribué au roi David et classé parmi les psaumes de la pénitence²¹⁷, le Reclus de Molliens se place d'entrée de jeu sous le signe de la faute. En effet, ce psaume donne à lire le mouvement de conversion à la première personne du roi d'Israël, qui retourne vers Dieu dans la contrition à la suite d'une confrontation personnelle avec ses propres péchés. Il est d'ailleurs tout à fait familier du lectorat médiéval : le *Miserere*, et plus particulièrement le verset III du psaume, fait partie intégrante de la liturgie catholique puisque, au moins depuis le V^e siècle, il était toujours chanté après l'introït dans l'ordinaire de la messe et, dans la liturgie des heures, il était entièrement récité à l'office de laudes chaque vendredi²¹⁸. Malgré sa proximité avec le *Miserere* biblique en ce qui concerne les thèmes, et même la portée spirituelle, le poème du Reclus de Molliens n'est ni une traduction, ni une paraphrase ni même une exégèse du psaume pénitentiel de l'Ancien Testament, comme il serait tout naturel de le croire en regard du titre – et comme certaines sources anciennes l'ont suggéré « par erreur²¹⁹ ». Même s'il se trouve effectivement quelques rapports intertextuels entre le *Miserere* du Reclus de Molliens et son pendant biblique, comme on le verra brièvement plus loin, il reste que le poème

²¹⁵ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, *op. cit.*, p. 498.

²¹⁶ Il n'existe, sauf erreur, aucune étude qui analyse le détail des rapports entre le *Miserere* biblique et celui du Reclus de Molliens.

²¹⁷ Thomas Carson et Joann Cerrito (dir.), *The New Catholic Encyclopedia*, Washington DC, The Catholic University of America / Tomson Gale, 2003, t. XI, p. 794-798.

²¹⁸ *Idem*

²¹⁹ Charles du Fresne du Cange présente ce poème comme une « Paraphrase du Psaume Miserere » et Louis-François Daire en fait une comme une « traduction », comme le rapporte Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. iii et clxxxix-cxc qui rectifie leur erreur. Le ms. A annonce également, en écriture moderne, « *Paraphrase III / Miserere [...]* » (f. 1r), ce qui s'avère tout aussi incorrect.

médiéval affiche une forte autonomie quant au contenu et au traitement littéraire. Le modèle biblique sert surtout à renforcer la cohérence thématique et structurelle de ce texte : à la suite du roi David, le « je » du Reclus de Molliens rappelle l'omniprésence du péché afin d'inciter au retour vers Dieu. Pour réunir les éléments hybrides qui se rassemblent au sein de sa trame, *Miserere* mise sur la récurrence d'un thème là où *Carité* reposait plutôt sur la narration.

Malgré ce point de différenciation dans la structure, les deux poèmes du Reclus de Molliens se présentent le plus souvent comme un tout dans l'expérience concrète du lectorat médiéval. Dans les deux tiers de la tradition manuscrite (34 manuscrits sur 55), *Miserere* et *Carité* sont conservés dans un même dyptique. Et lorsqu'ils sont ensemble, ils sont systématiquement rapprochés l'un de l'autre dans la suite des feuillets, comme s'ils formaient les deux parts indissociables d'un même duo. Il n'existe à cet égard qu'une seule exception : le manuscrit *O* (BnF fr. 1444)²²⁰ sépare le couple *Miserere* (f. 154v-167v) et *Carité* (f. 218-227v) en insérant entre eux les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (f. 168r-170r) ainsi que la seconde rédaction de l'*Image du monde* de Gossuin de Metz (f. 170v-217v). Non contents de les présenter l'un à la suite de l'autre, certains manuscrits renforcent leur unité en omettant leur titre individuel au profit d'appellations englobantes comme « *Le Livre du Renclus de Moylains* » (ms. *L*, f. 152r)²²¹, allant parfois jusqu'à effacer toute marque de rupture matérielle entre les deux textes à nouveau présentés comme « *le livre del Renclus de Moiliens* » (ms. *G*)²²², voire à présenter l'un des deux textes comme un « *chapitre* » (ms. *K*, f. 98v) comme s'il s'agissait de la simple partie d'un tout plus vaste.

L'alliance matérielle déjà étroite qui unit ce diptyque est d'ailleurs scellée par une autre tendance, qui s'impose de nouveau avec une grande fermeté : ces deux textes se présentent presque toujours dans le même ordre, à savoir *Miserere* d'abord et *Carité* par la suite, comme si chacun de ces textes avait sa fonction respective dans la cohérence

²²⁰ Description et datation (XIII^e s.) dans Ronald Noel Walpole (éd.), *The Old French Johannes translation of the Pseudo-Turpin chronicle. A critical edition*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1976, vol. 2, t. II, p. 243 *et sq.*

²²¹ Dans le ms. *L*, la seule rubrique associée au duo présente « *Le Livre du Renclus de Moylains* » au début de *Miserere* (f. 152r).

²²² Le ms. *G* donne « *Après s'ensuit le livre del Renclus de Moiliens* » au début de *Miserere* (f. 120v) et « *Explicit li Renclus de Moiliens* » à la fin de *Carité* (f. 161v), les deux textes étant dépourvus de titre autonome.

d'ensemble du diptyque. Là encore, il ne se trouve que deux exceptions : les manuscrits *Z* (BnF fr. 23111)²²³ et *Q* (BnF fr. 25405)²²⁴ inversent les rôles d'ouverture et de clôture en donnant d'abord *Carité* (ms. *Z*, f. 216r-235r et ms. *Q*, f. 8v-30v) suivi de *Miserere* (ms. *Z*, f. 235r-256v et ms. *Q*, f. 8v-30v). Conséquemment, il faut considérer l'œuvre du Reclus de Molliens comme un parcours en deux temps, qui suit un trajet toujours inchangé, où *Carité* montre la sortie là où *Miserere* indique l'entrée.

L'association intime entre ces deux textes a cependant ses limites car le tiers des manuscrits du Reclus de Molliens sépare le couple en conservant seulement l'un des deux poèmes (21 manuscrits sur 55). L'option d'une circulation autonome, même si elle ne domine guère, n'est donc pas à négliger. Toutefois, la majorité de ces livres ne sont pas des témoins complets, mais ils se limitent, dans les trois quarts des cas (15 manuscrits sur 21) à des extraits ou à de simples fragments (mss. *e, f, h, j, k, m, n, o, p, q, t, X, X', θ* et *Δ*). Autrement dit, lorsque l'intégrité du couple *Miserere-Carité* est mise en cause, l'intégrité du texte tend également à souffrir.

En outre, la plupart des livres qui séparent ainsi les deux textes-frères isolent le même poème, à savoir *Miserere* (14 manuscrits sur 21). Même si *Carité* apparaît parfois seul (mss. *g, h, j, o, t* et *X*)²²⁵, *Miserere* figure à titre de texte isolé dans non moins de 15 livres (mss. *c, e, f, J, k, m, N, n, p, R, T, X', θ, Δ* et *Δ*), si bien que sa tradition manuscrite est beaucoup plus importante (49 manuscrits) que celle de son texte-frère (40 manuscrits). D'ailleurs il se trouve beaucoup plus de témoins complets parmi les manuscrits qui isolent *Miserere* (mss. *c, J, N, R, T* et *Δ*) que parmi ceux qui donnent seulement *Carité* (ms. *g*).

²²³ Description détaillée et datation (vraisemblablement de la fin du XIII^e s.) par Göran Bornäs (éd.), *Trois Contes français du XIII^e siècle, tirés du recueil des Vies des Pères. De l'ermite qui sala son pain. De l'ermite que le deable conchiâ du coc et de la geline. De Nostre Dame qui vint el prael ou la dame estoit*, Lund, Gleerup, coll. « Études romanes de Lund », 1968, p. 50-54.

²²⁴ Notices principales par Eduard Mall et Karl Warnke (éd.), *Die Fabeln der Marie de France*, Halle, Niemeyer, coll. « Bibliotheca Normannica », 1898, p. x et par Anton van Hamel (éd.) *Renclus, op. cit.*, p. xix-xx. Datation (ca. 1350) par George C. Keidel, «The history of French fable manuscripts », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 24, n° 2, 1909, p. 211.

²²⁵ Selon Maria Christina Gelinck et Pieter Johannes Stoecker (éd.), *Li Romans de Charité [...] selon le manuscrit d'Amsterdam, op. cit.*, p. 10, il est possible d'envisager que le ms. *t* dans sa configuration originale, soit avant la disparition de plusieurs feuillets au début du recueil, donnait non seulement *Carité* avant les *Vers de la mort*, mais qu'il rassemblait le diptyque complet en s'ouvrant sur *Miserere*. Ils en veulent notamment pour preuve sa proximité philologique avec le ms. *B* dans lequel les *Vers de la mort* paraissent à la suite de *Carité*, mais où ce dernier texte est précédé par *Miserere*. Il est possible de supposer que la perte matérielle ayant amputé de son début le poème *Carité* dans le ms. *t* ait également privé ce ms. d'une recension complètement disparue de *Miserere*.

Presque toujours réduit à l'état de fragment ou d'extrait lorsqu'il circule isolément, ce dernier texte peut même subsister sous la forme d'« épave textuelle » comme dans le manuscrit *o* (Bruxelles, KBR II 883)²²⁶, fragment d'à peine quatre feuillets qui est aujourd'hui conservé seul et qui servait de feuillet de garde à une recension de l'*Historia mundi* de Pline l'Ancien lorsqu'il a été retrouvé. Il peut même se réduire à une simple annotation ajoutée à la marge comme dans le cas du manuscrit *j* (Vatican, BAV Vat. lat. 1616)²²⁷, où Marie-Laure Savoye – qui a eu la bonté de communiquer ses résultats de recherche préliminaires²²⁸ – a retrouvé la copie par une main du XIV^e siècle d'une seule et unique strophe de *Carité* (str. 4, v. 1-12) en bordure d'un feuillet par ailleurs rogné (f. 38r). Il en résulte une sorte de préférence globale pour le *Miserere* qui, du reste, se laissait déjà observer par d'autres indices. N'est-ce pas le *Miserere* qui a été enchaîné à la Sorbonne, qui a fait l'objet d'une réécriture en langue germanique, qui a été recopié en partie par Gui de Mori et cité à l'envi par les auteurs les plus divers ? Toujours premier à apparaître dans l'ordre conventionnel du diptyque et plus souvent conservé à titre de texte isolé, *Miserere* fait donc l'objet d'une véritable préférence médiévale. Mais il doit tout de même être envisagé comme l'une des parties d'un tout. Ainsi les deux poèmes du Reclus de Molliens se laissent définir comme un couple, qui est cependant capable d'indépendance et qui trouve un élément dominant dans le *Miserere*.

Une dernière remarque s'impose. Elle concerne moins les textes eux-mêmes que leur réception moderne, ou plutôt leur désignation conventionnelle : depuis l'édition d'Anton van Hamel, il est d'usage d'accoler l'étiquette de « roman » à *Carité* et de désigner le *Miserere* sans aucune forme de marqueur. Cet usage qui provient d'un choix éditorial réalisé en 1885 est encore reconduit à l'occasion par la critique. Dans le cadre de cette thèse, l'appellation « roman » ne sera pas adoptée, ce qui appelle évidemment une brève justification. Le refus de cette désignation s'explique d'abord par le simple fait qu'elle

²²⁶ Notice principale par Eugène Bacha et J. Van den Gheyn (dir.), *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Bruxelles, Lamertin, 1903, t. III, p. 397. Datation (XIV^e s.) selon Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/48075> > (consultée 07.12.2018).

²²⁷ Notice de référence et datation concernant uniquement l'ajout marginal (XIV^e s.) par Marie-Laure Savoye dont les résultats de recherche sont résumés sur Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/67442> > (consultée 20.05.2019) et proviennent du projet encore en cours *Oc et Oil à la Biblioteca Apostolica Vaticana* dirigé par Maria Careri, Anne-Françoise Leurquin et Marie-Laure Savoye (IRHT / CNRS). L'organicité de ce recueil est débattue.

²²⁸ *Idem*

n'apparaît nulle part dans le texte : le Reclus de Molliens n'associe jamais l'étiquette « roman » à *Carité* – et ne recourt d'ailleurs jamais à ce terme dans l'ensemble de son diptyque. Sa pratique est tout autre : lorsqu'il s'agit de renvoyer à sa propre énonciation ou de désigner un texte littéraire apparenté au sien, il préfère plutôt le terme « dis » en écrivant par exemple « Mes dis en vos cuers escrivés ! » (*Car.* str. 151, v. 7) et « A tous bons dis croire m'apui » (*Mis.*, str. 33, v. 11). La valeur du terme *dit* est évidemment polysémique, car elle renvoie à toute une nébuleuse littéraire, pour ne pas dire à un véritable « genre “fourre-tout”²²⁹ » qui pose encore à ce jour d'importants problèmes définitoires – et qui, de l'avis de plusieurs²³⁰, ne renvoie peut-être à rien d'autre qu'à tout type de texte « transmis par la voix sans soutien ni accompagnement mélodique²³¹ ». Il reste que le mot « dit », souvent employé dans *Miserere* et *Carité*, peut réapparaître dans des passages à forte valeur programmatique comme le prologue de *Carité* (« Bien sai bons dis », *Car.*, str. 1, v. 3) et son épilogue²³², où le poète s'adresse à ses propres vers, par manière d'envoi, pour leur recommander de rejoindre un lectorat réceptif aux « bons dis » : « Alés, vers ! Dius vous conduira, / Et sages hom s'en deduire / Ki de bons dis se set deduire » (*Car.*, str. 241, v. 10-12). Eût égard à ces seuls indices, la concurrence des désignations inciterait presque à délaissier l'appellation « roman » au profit de celle de « dit ». Le paratexte incite toutefois à faire preuve de nuance.

L'appellation « roman », qui a été retenue par l'éditeur, s'explique par les rubriques des manuscrits qui donnent par exemple « *Explicit li romanz de charitez* » (ms. A, f. 129v) ou encore « *Chi fenist li remans de carite* » (ms. E, f. 227v). Il faut cependant noter que le *Miserere*, lui aussi, peut recevoir cette étiquette dans certaines rubriques qui donnent par exemple « *Veis chi le roumant de miserere mei deus* » (ms. T, f. 98v) et le désignent à nouveau comme tel lorsqu'il est sans *Carité* : « *Chi fine le roumans du renclus de moliens* »

²²⁹ Sous cet intertitre, Monique Léonard propose une revue complète de la critique consacrée aux *dits* que l'on consultera avec profit dans *Le « Dit » et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996, p. 12-20 (et plus généralement p. 12-59). Au sujet du *dit*, voir également les considérations et les références plus complètes données *infra*, p. 197-204.

²³⁰ *Idem*

²³¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 405.

²³² Est considéré ici comme l'épilogue la str. 241, soit celle qui termine le texte dans 80% des témoins édités par Anton van Hamel (24 mss. sur 30) L'édition comporte toutefois une strophe supplémentaire (str. 242), qui est donnée dans l'édition malgré son relatif manque de représentativité, car elle contient des informations sur la personne de l'auteur, voir Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xci.

(ms. *N*, f. 169r). En ce sens, il serait presque possible de désigner les deux parties du diptyque *Miserere* et *Carité* comme des « romans » – entendus ici à l’évidence comme textes en langue vernaculaire et non comme fiction romanesque.

Le témoignage du paratexte semble toutefois l’interdire pour deux raisons. D’une part, l’étiquette « roman » est loin d’être la seule à s’associer à ces textes dans l’espace du livre : *Miserere* et *Carité* sont volontiers désignés par celles de « dit » et de « ditier » (par ex. : mss. *F*, *f*, *J* et *R*), mais également « vers » (par ex. : ms. *Z*), « traité » (par ex. : mss. *c* et *K*), « oraison » (par ex. : ms. *O*), « exemple » (par ex. : mss. *A* et *P*). Or parmi l’ensemble de ces options, la plus constante et la plus répandue consiste sans contredit à donner le titre *Carité* sans autre forme de marqueur (par ex. : mss. *C*, *D*, *H*, *h*, *S* et *W*) comme dans « *Explicit miserere & charite que li reclus de moilien rima* » (ms. *S*, f. 226v), ce qui explique l’usage préféré ici, lequel est d’ailleurs adopté dans certaines sources comme celles de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes²³³.

Miserere et *Carité* forment donc un diptyque de poèmes en strophe non chantée, qui cherche explicitement à plaire tout en transmettant un contenu moral, religieux et savant. Parfois présentés à titre de textes isolés dans l’espace du livre, mais le plus souvent réunis l’un à l’autre selon un ordre quasiment immuable, ils affichent une unité considérable sur le plan matériel. Le rapprochement entre ces deux textes se poursuit au niveau de leur facture esthétique et formelle. Leur style est marqué par une forte dimension ornementale et par un goût de l’exploration formelle mais également par le choix commun de la strophe hélinandienne (*8aabaabbbabba*), un douzain d’octosyllabes très prisé au Moyen Âge qui apparaît pour la première fois dans les *Vers de la mort* d’Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197). Tous deux rédigés à la première personne et marqués par une forte récurrence des apostrophes, ils développent des contenus très variés en mêlant volontiers les modes du discours (narration, discours direct, dialogue) et en recourant à une imposante diversité de procédés littéraires caractéristiques des littératures médiévales à visées édifiantes (allégories, prières, sermons, récits brefs, proverbes, apologues, etc.). Leur principal trait de différenciation réside dans leur structure : là où *Carité* mise sur un cadre narratif ouvert à la digression comme prétexte à l’énonciation édifiante, *Miserere*

²³³ Voir par exemple les fiches respectives de *Miserere* et *Carité* sur *Jonas*, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/6476> > et < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/7637> > (consultées 05.03.2019).

s'inscrit en continuité thématique avec le psaume biblique du même nom en explorant les enjeux du péché afin d'inciter à la conversion. Le contenu, la forme et la structure de *Miserere* et *Carité* se laissent donc décrire en quelques lignes sans soulever trop de problèmes. Il en va autrement de leur statut, qui s'avère beaucoup plus difficile à cerner.

Typologie et désignation : les écueils du « didactisme »

L'éditeur de *Miserere* et *Carité* (1885) affirme que « les poèmes du Renclus de Moiliens appartiennent au genre didactique²³⁴ ». De même, la plupart des répertoires les rangent dans la catégorie des textes « didactiques » et cela, depuis Arthur Piaget (1896) jusqu'au *Nouveau Naetebus* (2009-2011) en passant par le *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (1968-1970)²³⁵. Volontiers reprise dans les travaux de critique et d'analyse littéraires²³⁶, cette classification vise évidemment à rendre compte de leur dimension morale, religieuse et savante. Elle soulève toutefois un double problème. D'un point de vue strictement lexical, elle présente déjà un risque d'anachronisme important, qui laisse entrevoir la possibilité d'une inadéquation avec les catégories spécifiquement médiévales qui orientent l'appréhension de l'écrit : le terme « didactisme » et ses dérivés – qui ne figurent nulle part dans le vocabulaire de l'ancien français²³⁷ – appartiennent à une terminologie moderne, construite et apposée *a posteriori* au champ littéraire médiéval. À ce caractère construit et au risque d'anachronisme qui l'accompagne, s'ajoute un flou théorique considérable qui rend problématique son utilisation de façon concrète, lorsqu'il

²³⁴ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxvi.

²³⁵ Arthur Piaget « Littérature didactique », art. cit., p. 201-202 ; voir les fiches respectives de *Miserere* et de *Carité* dans le *Nouveau Naetebus*, *loc. cit.*, URL : < http://nouveaunaetebus.elte.hu/valtozat.php?v_index=323 > (consultée 16.10.2018) et < http://nouveaunaetebus.elte.hu/valtozat.php?v_index=323 > (consultée 16.10.2018) et Hans Robert Jauss (dir.), *La Littérature didactique, allégorique et satirique*, vol. 6, t. II, n° 4144 et 4148.

²³⁶ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France*, *op. cit.*, p. 265. Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair*, *op. cit.*

²³⁷ La première occurrence en français est recensée à la fin du XVI^e s., voir l'entrée « didactisme » de Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998 [1992], t. I, p. 1078. Il faut cependant noter qu'un certain pan de la réflexion poétologique de l'antiquité tardive, qui admet la *didascalice* au sein de la triade des « genus narrativus », a pu rejoindre les *litterati* médiévaux à travers la pensée du grammairien Diomède (IV^e s.) qui connaît une importante diffusion au Moyen Âge. Hans-Robert Jauss « *Einleitung* », *GRLMA*, vol. 6, t. I, p. x rappelle toutefois que cette approche « *war keine normgebende Theorie, [sie] geschweige denn eine anwendbare Technik oder Mustersammlung für die literarische Praxis des Mittelalters* ». Traduction : « n'était pas une théorie normative, [mais une] technique ou encore un paradigme d'appréhension général pour la pratique littéraire du Moyen Âge ».

s'agit de cerner le statut de ces textes ou même de les décrire. Défini tour à tour comme une « topique²³⁸ », un « registre²³⁹ », un « concept²⁴⁰ », une « intention²⁴¹ », voire un « genre littéraire²⁴² », le didactisme présente une ambiguïté tenace quant à son statut. Son champ d'extension se révèle aussi particulièrement variable : qu'il soit religieux ou profane, latin ou vernaculaire, en vers ou en prose, tout type de texte qui présente la moindre prétention à instruire ou à édifier peut être abordé comme une œuvre « didactique »²⁴³. Plus problématique encore, le champ du didactisme peut couvrir une série de textes dont les méthodes et les visées n'ont que très peu en commun : aussi les récits « exemplaires » dont le message édifiant est suggéré à travers les voies de la narration peuvent être rapprochés de productions textuelles comme les bestiaires, les miroirs du monde ou les textes encyclopédiques qui s'appliquent à transmettre un contenu moral ou scientifique sur le mode du discours direct²⁴⁴. Ainsi la notion de littérature « didactique », sans cesse reconduite dans les études consacrées à *Miserere* et *Carité*, se signale non seulement par son potentiel anachronisme, mais également par une forte indétermination qui fragilise d'emblée sa pertinence heuristique et sa valeur classificatoire.

Il n'est sans doute pas utile de chercher à disqualifier cette notion en insistant davantage sur ses lacunes évidentes. Il n'est peut-être pas même nécessaire d'en exclure l'usage – du moins, pour désigner certaines dimensions ciblées de ces textes. Il demeure

²³⁸ Sarah Kay, *The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry. The Place of Thought*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « Middle Ages », 2007.

²³⁹ Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1983.

²⁴⁰ Hans Robert Jauss, « Einleitung », *GRLMA*, vol. 6, t. I, p. x.

²⁴¹ Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.

²⁴² Jean-Thibaut Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, New York, AMS Press, coll. « Bibliothèque de la Société d'histoire ecclésiastique de la France », 1971. Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op cit.*, p. clxxvi.

²⁴³ On consultera la classification et la bibliographie du *GRLMA*, respectivement présentées dans les volumes 1 et 2 du *GRLMA*, vol. IV, où le caractère extrêmement englobant du « concept » de didactisme est explicitement assumé dans l'introduction : « *Unter den Begriff "didaktische Literatur" fällt dabei nicht allein, was gemeinhin unter der Gattung Lehrgedicht verstanden wird, sondern auch das ganze Spektrum dessen, was sich in dieser Zeit im Spielraum zwischen dem Kanon biblischer oder liturgischer Texte einerseits und der weltlichen Dichtung (littérature d'imagination) oder Historiographie andererseits enthält* », Hans-Robert Jauss, « Einleitung », *GRLMA*, t. IV, vol. I, p. x. Traduction : « Le concept de "littérature didactique" n'englobe pas uniquement ce qu'on entend habituellement par poésie à caractère instructif, mais bien l'ensemble des productions qui se trouvaient à l'époque dans le spectre des productions littéraires située entre le canon des textes bibliques ou liturgiques, d'une part, et la poésie profane (littérature d'imagination) ou l'historiographie, de l'autre ».

²⁴⁴ *Idem.* Voir aussi Cesare Segre, « Le Forme e le tradizioni didattiche », dans *Ibid*, p. 58-145 et Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair*, *op. cit.* p. 9-56.

toutefois impératif d'interroger brièvement cette notion, ne serait-ce que pour voir à quel point elle infléchit la compréhension et l'analyse des textes qui sont ainsi rattachés de façon artificielle au « didactisme ». Car cette étiquette « didactique » s'accompagne d'une forte charge conceptuelle et d'un important passif qui font en partie obstacle à l'analyse en incitant, à la manière d'œillères théoriques, à délaissier certaines dimensions de ces textes au profit de certaines autres. En continuité avec les réflexions stimulantes de Bernhard Fabian²⁴⁵ et de Sarah Kay²⁴⁶ qui ont tous deux travaillé la généalogie du concept de « didactisme » afin d'en explorer les prémises souvent problématiques, il convient d'interroger ce terme si souvent associé à *Miserere* et *Carité* – ne serait-ce que pour dissiper d'entrée de jeu les préconceptions et les présupposés susceptibles d'entraver la pleine appréciation du statut de ces deux textes. Après une brève revue descriptive et critique des différentes approches du « didactisme », il apparaîtra que cette notion assume une fonction relativement constante au sein du discours critique : à la manière d'un miroir inversé de la littérature, le didactisme semble faire office de borne typologique qui détermine, par la négative, les frontières mêmes de la littérarité. Il semble donc particulièrement nécessaire de la manipuler avec prudence.

Depuis le recours à la sémiologie de Roman Jakobson jusqu'à la reprise du vocabulaire bakhtinien, en passant par les perspectives hybrides forgées par les différents praticiens de l'histoire littéraire médiévale, les définitions du didactisme s'articulent autour de certaines constantes qui s'imposent par-delà la diversité des vocabulaires critiques. Partout, le didactisme correspond aux textes qui tendent à restreindre les possibilités interprétatives, de façon à communiquer un message univoque. Si la médiévistique modifie volontiers les termes de cette définition et emprunte aux perspectives théoriques les plus diverses pour en rendre compte, elle demeure particulièrement fidèle à ces prémises. Chez Susan Suleiman et chez Fabienne Pomel, qui s'intéressent respectivement au « registre » et à l'« intention » didactiques dans les romans à thèse et les récits allégoriques chrétiens, par exemple, la terminologie de Roman Jakobson est mise à profit pour tracer les frontières du didactisme : apparenté aux principales « fonctions communicatives du langage » qui

²⁴⁵ Bernhard Fabian, « Das Lehrgedicht als Problem der Poetik », dans Hans-Robert Jauss (dir.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzproblem des Ästhetischen*, Munich, Fink, coll. « Poetik und Hermeneutik », 1968, p. 67-89.

²⁴⁶ Sarah Kay, *The Place of Thought*, *op. cit.*, p. 1-18.

insistent sur la transmission d'un message, sur le récepteur ou sur l'émetteur (référentielles, émotives et conatives)²⁴⁷, le didactisme s'oppose à ses « fonctions poétiques » qui mettent l'accent « sur la matérialité des signes en dehors de leur fonction proprement signifiante²⁴⁸ ». Le récit didactique est donc celui qui met tout en œuvre pour « programmer sa réception, ou plutôt l'articulation entre sa réception et la vie de l'auditeur²⁴⁹ » en cultivant le « sens unique, la clôture absolue²⁵⁰ ». Karin Ueltschi dépeint une dynamique analogue en l'exprimant dans des termes différents. La littérature didactique est présentée comme un « discours » qui comprend des œuvres de tous genres (sermons, *exempla*, lapidaires, etc.), mais qui tend cette fois à exclure les textes narratifs. Cette formation discursive se définit par l'emploi du discours direct et par le fréquent recours à une dynamique phatique calquée sur le mode de l'impératif : un énonciateur, matérialisé dans le texte d'un point de vue linguistique, assume la fonction pédagogique et autoritaire du maître dans le but d'imposer une pensée ou un comportement à un « destinataire tissé dans le texte²⁵¹ ». Quant à Sarah Kay, qui s'affaire à réhabiliter les littératures didactiques médiévales, elle présente le didactisme comme une topique – dans son double sens de code rhétorique figé et de *place of thought*²⁵² – dont les contours se pensent en termes bakhtiniens. Défini par opposition à ces œuvres dialogiques qui cultivent la tension créée par la rencontre de discours et de pistes interprétatives divergentes, le texte didactique vise la création de *common places* (toujours dans les deux sens) à travers une dynamique foncièrement monologique : qu'il passe par la narration, par le discours direct ou qu'il combine ces deux modes, tout texte qui « *operat[es] within a limited and restrictive framework* » dans l'objectif d'une « *convergence of discourses in unity* » peut être qualifié de didactique²⁵³. Ces différentes définitions, qui se distinguent les unes des autres à plusieurs égards, présentent d'importants traits communs. Qu'elles excluent ou qu'elles incluent la littérature narrative, qu'elles présentent le didactisme comme une topique, une

²⁴⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 209-249.

²⁴⁸ Susan Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁹ Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà*, *op. cit.*, p. 146.

²⁵⁰ Susan Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op. cit.*, p. 33.

²⁵¹ Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair*, *op. cit.*, p. 20-22.

²⁵² Sarah Kay, *The Places of Thought*, *op. cit.*, p. 2-14. Traduction : « lieu de pensée ».

²⁵³ *Ibid.*, p. 3-4. Traduction : « opère à l'intérieur d'un cadre limité et restrictif », « convergence des discours vers l'unité ».

intention ou un discours, elles insistent de manière constante sur une même dynamique : le texte didactique n'est pas celui qui *propose* tel ou tel contenu, mais bien celui qui l'*impose*.

Cette dynamique repose sur une certaine dichotomie qui réapparaît, elle aussi, avec une étonnante constance. Tout comme l'opposition entre les fonctions communicatives et poétiques de Jakobson, le contraste bakhtinien entre dialogisme et monologisme permet de renforcer une opposition qui distingue le texte « ouvert » du texte « clos », limitant le didactisme à ce dernier pôle. Or une telle distinction n'est pas neutre. Dans leur contexte théorique originel, ces divers contrastes (fonctions poétiques et communicatives, le dialogisme et le monologisme, discours équivoque et univoque, etc.) servent de fondement à une réflexion qui, souvent centrée sur le premier de ces pôles, permet de réfléchir aux limites de la littérarité. Ce parti pris est explicite chez Jakobson : le propre du texte littéraire est de se dégager des fonctions communicatives du langage afin de cultiver ses fonctions poétiques pour leur propre compte en délaissant, avec l'impératif du référent, la perspective utilitaire et restrictive de la communication linguistique²⁵⁴. Quoique formulé de façon plus implicite, ce même parti-pris demeure chez Bakhtine : si le concept de dialogisme ne sert à l'origine qu'à désigner une forme particulière du genre romanesque du XIX^e siècle, force est de constater, à la suite de Sarah Kay, que cette forme correspond précisément à un canon littéraire qu'il a contribué à forger et qui s'impose encore à ce jour²⁵⁵. La multiplication des possibilités interprétatives, de même que la perspective d'un langage autoréférentiel qui ne vise qu'à dramatiser son propre fonctionnement, apparaissent en somme comme des critères qui jouent un rôle clé dans le contexte de réception moderne ou contemporain qui est celui de ces critiques : non seulement elle offre une balise qualitative qui oriente l'appréciation et le jugement esthétiques, mais elle sert à départager ce qui est simple texte de ce qui est *littérature*.

Désigner un texte comme didactique, en ce sens, revient pratiquement à l'exclure du domaine de l'art littéraire, tel que défini par les modernes à tout le moins. Or la littérature – de même que cette « littérarité » censée en délimiter les contours – sont des constructions dépourvues de toute valeur de nécessité qui ont été forgées à une date relativement récente. Leur histoire est d'ailleurs bien connue : rarement utilisé au Moyen

²⁵⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 209-249.

²⁵⁵ Voir à ce sujet Sarah Kay, *The Places of Thought*, *op. cit.*, p. 2-4.

Âge dans son acception moderne²⁵⁶, le concept de « littérature » – tel qu’il émerge au tournant des Lumières et se substitue définitivement à celui de « Belles-Lettres » au cours du XIX^e siècle –, s’affirme principalement à travers l’idéal d’autonomie artistique de « l’art pour l’art », formulé par exemple par Théophile Gautier (1811-1872). Dans son travail sur la généalogie du didactisme²⁵⁷, Bernhard Fabian ajoute à ce récit bien connu en montrant à quel point il peut également jeter la lumière sur la fonction et l’origine historique du concept de « didactisme » – lequel partagerait avec la « littérature » une histoire parallèle, mais en quelque sorte *inversée*. Ce serait à la fin du XVIII^e siècle, sous la plume de l’influent érudit Charles Batteux (1713-1780)²⁵⁸, que s’ajoute à la triade classique des genres dramatique, lyrique et narratif un nouveau « genre didactique », bientôt repris par Goethe et Schiller, puis par d’autres théoriciens de l’art moderne. La naissance du didactisme deviendrait en quelque sorte l’un des leviers d’un basculement esthétique et épistémologique majeur : au paradigme définitoire des Belles-Lettres, qui engage le contraste entre *Schöne* et *Nichtschöne Kunst*, mettant ainsi en jeu l’ornementation et la parure esthétique des textes, s’oppose désormais le paradigme moderne de la *Dichtung* contre la *Didaxis*²⁵⁹, qui oppose la libre exploration des ressources de l’art littéraire avec la soumission au message. En ce sens, le fréquent recours au terme « didactique » pour qualifier les textes comme *Miserere* et *Carité* qui sont souvent les plus lus, les plus diffusés et les plus estimés du public médiéval, est peut-être emblématique d’un certain rendez-vous manqué avec l’histoire. Il illustre à sa manière la difficulté de rendre compte de l’altérité de ce champ littéraire dont les représentants les plus significatifs et les plus déterminants dans la synchronie peinent si souvent à répondre aux définitions modernes de la littérarité.

Cette difficulté, pour ne pas dire ce choc des cultures littéraires, se traduit dans l’analyse des textes « didactiques » d’une double façon. La première réside dans le délaissement et la relative indifférence de la critique devant des textes comme ceux du Reclus de Molliens qui sont associés au corpus didactique. L’ambiance romantique,

²⁵⁶ Pour un bref rappel des valeurs du mot « littérature » en français et en latin médiéval, voir l’article « Littérature(s) » dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Smitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l’Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 608-611.

²⁵⁷ Bernhard Fabian, « Das Lehrgedicht als Problem der Poetik », art. cit., p. 67-89.

²⁵⁸ *Idem*

²⁵⁹ Traduction : « Poésie » et « didactisme ».

nationaliste et souvent anti-cléricale qui dictait la démarche des précurseurs de la médiévistique au XIX^e siècle l'explique déjà en grande partie comme l'a bien souligné Michel Zink au sujet de la réception moderne de textes médiévaux à portée religieuse²⁶⁰. Il reste qu'à l'époque des premiers pas de la médiévistique, ces textes étaient encore volontiers considérés comme des « documents » historiques, faute d'être reconnus comme des « monuments » littéraires²⁶¹. Ainsi le Reclus de Molliens trouvait encore sa place dans des travaux comme ceux de Charles-Victor Langlois qui voyait en ce « sévère prédicateur » un indice des mentalités du temps capable d'alimenter des réflexions de nature historique et culturelle sur la *Vie en France au Moyen Âge*²⁶². Le grand « tournant littéraire » des études médiévales²⁶³ n'a fait qu'exacerber cette tendance déjà latente. Comme l'a souligné Frédéric Duval, la médiévistique tend à « privilégier les textes proches de nos critères normatifs et qualitatifs : la fiction est valorisée tandis que le didactique est négligé²⁶⁴ », si bien que les œuvres comme *Miserere* et *Carité* qui affichent de fortes prétentions édifiantes et qui s'opposent par le fait même à une conception moderne de la littérature plus « pleinement [située] du côté du plaisir du texte²⁶⁵ », demeurent le plus souvent dans l'angle mort de la critique. À l'inverse, les textes qui répondent le mieux aux critères esthétiques modernes font l'objet d'une attention sans cesse renouvelée, qui entre souvent en décalage avec les pratiques les plus répandues au sein du lectorat médiéval :

Les textes médiévaux étudiés [à l'Université] sont majoritairement des œuvres qui ont été peu, voire pas diffusées au Moyen Âge et que le XIX^e siècle a redécouvertes. Le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes nous est parvenu dans deux manuscrits complets seulement, contre sept pour son *Chevalier au lion* ; les admirables *Lais* de Marie de France nous sont transmis par cinq manuscrits dont un seul contient l'intégralité des douze lais [...] et l'on pourrait allonger cette liste à l'infini²⁶⁶.

²⁶⁰ Michel Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 2-7.

²⁶¹ Paul Zumthor, « Document et monument ? À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines*, vol. 97, 1960, p. 5-19.

²⁶² Charles-Victor Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge*, *op. cit.*, t. II, p. 141-146.

²⁶³ Voir la synthèse de Patrick Moran dans « La poétique et les études médiévales : accords et désaccords », *Perspectives médiévales*, vol. 35, 2014, URL :< <https://journals.openedition.org/peme/4439> > (consultée 10.07.2018).

²⁶⁴ Frédéric Duval, *Lectures françaises*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

En articulant ainsi les priorités d'enseignement et de recherche en fonction des définitions contemporaines de l'art littéraire, l'histoire des lettres néglige en somme la synchronie au profit de la diachronie et délaisse l'autre au profit du même.

Ce problème – qui relève peut-être d'un certain rapport à l'altérité – n'est pas sans conséquence du point de vue de la typologie. Car, comme le déplorait déjà Hans-Robert Jauss à la fin des années 1960, le vocabulaire précis et les études poétiques poussées qui permettent de rendre compte des spécificités des « littératures d'imagination » du Moyen Âge font défaut lorsqu'il s'agit d'interroger la poétique et la typologie des genres qui sont rangés pêle-mêle, comme par défaut, dans la catégorie du « didactisme »²⁶⁷. Depuis le tournant des années 2000, il est vrai que cette constellation littéraire fait l'objet d'une attention plus accrue, dont Maureen Boulton a bien retracé l'historique, en ce qui concerne la production religieuse, dans son ouvrage *Sacred fictions of medieval France*²⁶⁸. Grâce aux contributions toujours plus nombreuses, comme celles de Barbara Newman, Dorothea Kullmann, Yasmina Foehr-Janssens, Adrian Armstrong et Sarah Kay pour ne nommer que ceux-là²⁶⁹, qui ont interrogé certains genres à teneur morale, religieuse ou savante d'un point de vue littéraire, il est désormais possible de jeter la lumière sur certaines régions spécifiques du paysage des littératures « didactiques ». Or plusieurs catégories restent encore dans l'ombre et une cartographie globale manque toujours.

L'œuvre du Reclus de Molliens est directement concernée par ce problème. Même si la critique semble s'unir pour reconnaître d'une seule voix le caractère « didactique » de ses poèmes, elle affiche une hésitation significative, comme le signalait Karin Ueltschi en

²⁶⁷ Hans-Robert Jauss, *GRLMA*, vol. VI, t. I, p. xii-xiv.

²⁶⁸ Maureen Boulton, *Sacred fictions of medieval France. Narrative theology in the lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Woodbridge, D.S. Brewer, coll. « Gallica », 2015, p. 1-8.

²⁶⁹ *Idem.* Barbara Newman, *Medieval Crossovers: Reading the Secular against the Sacred*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, coll. « Conway lecture in medieval studies », 2013 ; Yasmina Foehr-Janssens, *Le Temps des fables : le Roman des Sept Sages ou l'autre voie du roman*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994 ; Dorothea Kullmann (dir.), *The Church and vernacular literature in medieval France*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, coll. « Studies and texts », 2009 ; Sarah Kay, *The Place of Thought*, *op. cit.* et Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une Muse savante ? Poésie et savoir*, *op. cit.* ; Geneviève Hasenohr (dir.), *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane*, *op. cit.*

1993²⁷⁰, lorsqu'il s'agit de les associer à un genre ou à une catégorie littéraire définie. Qualifiés par les médiévistes de « sermons », de « poèmes allégoriques », de « dits » ou même de « romans²⁷¹ », *Miserere* et *Carité* font l'objet d'un véritable flottement dans les désignations. Loin de se limiter à un problème de nomenclature, voire de taxinomie littéraire, ce flottement reflète la difficulté réelle d'appréhender leur démarche poétique à l'aune des repères typologiques les mieux établis et les plus étudiés. Car s'il est vrai, comme le veut Hans-Robert Jauss, que la valeur littéraire d'une œuvre n'a rien d'absolu mais qu'elle se construit plutôt de façon dynamique dans les rapports entre « le texte singulier et la série des textes qui constituent le genre²⁷² », alors la difficulté d'identifier le genre et le statut du Reclus de Molliens ne se limite plus à un simple problème d'étiquetage. Elle pose un obstacle réel à l'analyse qu'il faudra chercher à surmonter.

De façon plus générale, il faudra également rendre compte de la manière particulière du Reclus de Molliens d'articuler le *placere* et le *docere* en une seule et même expérience littéraire. Depuis la poétique d'Horace jusqu'à la Bible elle-même, en passant par l'esprit de « séduction littéraire²⁷³ » des ordres mendiants et de leurs *exempla*²⁷⁴, les éléments antiques et chrétiens qui nourrissent la culture médiévale incitent de toutes parts à concevoir un rapprochement entre le « bien dire » et le « bien apprendre ». La plupart des études consacrées à la littérature didactique ne le contestent pas. Elles insistent d'ailleurs abondamment sur les traits associés à la littérarité qui parsèment leurs corpus afin de

²⁷⁰ Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair*, op. cit., p. 15 constate le problème de « définition et de classification » des œuvres didactiques en utilisant précisément l'exemple de *Miserere* et *Carité*, qu'elle illustre par une accumulation de désignations en partie reprises ici.

²⁷¹ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 498-500 ; Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal*, op. cit., 308 ; Monique Léonard, *Le « Dit » et sa technique littéraire*, op. cit., p. 364 et 381 et Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit.

²⁷² Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, vol. 1, 1970, p. 85.

²⁷³ Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Au 13^e siècle, une parole nouvelle », dans Jean Delumeau (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, Privat, 1979, t. I, p. 257-279.

²⁷⁴ Au sujet de cette tradition littéraire bien étudiée depuis la création dans les années 1970 du *Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAOHM)* par Jacques Le Goff, Claude Bremond et de Jean-Claude Schmitt, continué par Jacques Berlioz et de Marie Anne Polo de Beaulieu, on consultera notamment Jacques Berlioz et Jean-Michel David (dir.), *Rhétorique et histoire : l'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table ronde organisée par l'École française de Rome le 18 mai 1979*, Rome, École française de Rome, 1980 et Jacques Berlioz et de Marie Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Les Exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.1998. Voir également la stimulante histoire de la critique proposée par Louis Nicolas, « *Exemplum ad usum et abusum* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », dans *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Véronique Duché et Madeleine Jeay, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2011, p. 17-36.

nuancer les oppositions souvent trop tranchées qui servent de fondements aux définitions du didactisme. Karin Ueltschi, par exemple, consacre une part importante de son ouvrage sur la *Didactique de la chair* à recenser les passages, voire les œuvres entières dans lesquelles « le locuteur pose l'existence de la diversité des opinions et, partant, introduit l'idée de la relativité de la "vérité"²⁷⁵ ». La présence des dynamiques littéraires qu'elle observe est souvent indéniable. Elle pose cependant un problème théorique sérieux dans la mesure où sa définition même du didactisme reposait sur l'autorité et la monosémie. Le paradoxe est patent. Il convient donc de se demander si le caractère univoque et autoritaire du projet didactique – sans cesse mis à mal dans les œuvres elles-mêmes – est vraiment si essentiel à la définition du didactisme.

Devant cette question, la critique pense le plus souvent en termes dialectiques, voire dans une logique d'*Aufhebung*, pour évoquer la tonalité hégélienne employée par Susan Suleiman lorsqu'elle rend compte d'une véritable « lutte pour la domination entre la fonction esthétique et la fonction communicative²⁷⁶ » dans le récit didactique. Ainsi conçue en termes de « lutte », l'intrusion de l'équivoque et de l'autoréflexivité au sein d'une démarche qui devrait, en principe, l'exclure, est souvent présentée comme une rencontre à la fois violente et créatrice qui permet de hisser le texte didactique au rang de *littérature*. Jacques Berlioz abonde en ce sens lorsqu'il interroge la réception des œuvres narratives qui utilisent des tropes et des figures de type allégorique à des fins édifiantes : « l'*exemplum*, libre chaîne de l'allégorie ou du symbole, permettait si l'attention des clercs à maintenir son univocité se relâchait, ou si le récit n'était pris que pour son signifiant, l'intrusion d'une pluralité de sens : en devenant une "nouvelle", en un mot de la littérature²⁷⁷ ». Si cette « pluralité de sens » et cette mise à l'honneur du « signifiant » permettent de célébrer le potentiel proprement littéraire de l'*exemplum*, elles sont présentées comme une sorte de produit second, qui n'aurait pas été prévu dans un projet didactique, s'en trouvant pas le fait même menacé. Dans l'introduction de leur collectif sur le récit exemplaire du Moyen Âge jusqu'à l'Ancien Régime, Véronique Duché et Madeleine Jeay reprennent explicitement cette double perspective :

²⁷⁵ Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair*, op. cit., p. 127.

²⁷⁶ Susan Suleiman, *Le Roman à Thèse*, op. cit., p. 31.

²⁷⁷ Jacques Berlioz, « Le récit efficace : l'*exemplum* au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècles) », dans *Rhétorique et histoire*, op. cit., p. 143.

L'un des propos des articles rassemblés ici est précisément de mettre en lumière la façon dont les textes littéraires déjouent l'exemplarité latente des récits [...] dans la longue durée d'une conception de la littérature qui la soumettait, du moins formellement, à la contrainte de l'utile [...]. En dépit de la prétention au didactisme, selon la règle de l'*utile dulci*, le seul fait de s'inscrire dans le registre littéraire suggère un questionnement de l'autorité du récit exemplaire, de son efficacité démonstrative²⁷⁸.

En ces quelques lignes, la dynamique dialectique qui saurait rendre compte des rapports entre littérature et didactisme est d'autant plus manifeste que le vocabulaire est connoté : forcée de se « soumettre » à la « contrainte » du didactisme, la littérature parviendrait à affirmer son intégrité artistique en questionnant l'« autorité » et en déjouant les « règles » du didactisme. Une telle lecture présente certes l'avantage de rendre compte de la cohabitation du *placere* et du *docere* dans les littératures prémodernes. Elle n'en repose pas moins sur l'idée d'une forte tension préalable qui opposerait les visées propres à ces deux pôles.

Définir ainsi la littérature didactique à partir de sa supposée univocité mène non seulement vers une lecture anachronique, mais risque d'entraîner un glissement vers une autre impasse, théorique cette fois. En s'inspirant de catégories et d'un vocabulaire conceptuels étrangers aux champs des études médiévales, les définitions survolées plus haut tendent à reconduire des oppositions souvent schématiques et fortement connotées dans la culture moderne qui réaffirment, de façon tacite ou frontale, une opposition entre didactisme et littérature. Or cette opposition, qui est loin de correspondre à la culture littéraire du Moyen Âge, est sans cesse mise en cause dans les œuvres didactiques elles-mêmes comme la critique le montre si volontiers en célébrant la victoire du littéraire sur l'« autorité » didactique. Plutôt que de conclure à la caducité des critères définitoires adoptés au départ, la présence de traits poétiques identifiés dans la culture moderne comme étant propre à la littérature (« pluralité de sens », « matérialité des signifiants », etc.) est mise à profit pour démontrer la littérarité de l'entreprise didactique, que l'on persiste pourtant à définir à partir de critères (« monosémie », « caractère strictement référentiel »)

²⁷⁸ Véronique Duché et Madeleine Jeay, « Le récit exemplaire du Moyen Âge au XVIII^e siècle : les pièges de la fiction » dans *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, *op. cit.*, p. 7-8.

qui servent, dans la culture moderne, à illustrer ce qui *n'est pas* littérature. Il en résulte une sorte de cercle vicieux heuristique, auquel il faudrait idéalement tenter d'échapper ici.

Il ne semble pas pour autant nécessaire d'exclure l'usage du terme « didactique » – mais plutôt de limiter son utilisation à la désignation de certaines dimensions spécifiques de cette littérature. Emprunté au grec tardif *didaskein* qui signifie « enseigner, faire savoir²⁷⁹ », cette désignation a l'avantage de rendre compte de la dimension pédagogique de ces textes qui affichent une érudition certaine et qui visent à la transmettre en suivant ce que Bernard Ribémont désigne comme un canal de « transmission didactique », soit un « processus situé sur un axe vertical qui [met] à la portée d'un "public moyen" des connaissances de "haut niveau"²⁸⁰ ». Elle pourra donc servir ici à désigner ces textes en ciblant plus spécifiquement leur dimension intellectuelle et savante, de même que les dynamiques d'autorité et de restriction des possibilités interprétatives qui l'accompagnent parfois. De façon plus générale, le terme « didactique » demeure, insuffisant, par sa portée trop spécifiquement pédagogique, pour désigner une œuvre comme celle du Reclus de Mollens, car il laisse dans l'ombre l'une de ses ambitions principales, pour ne pas dire son ambition première. Fondamentalement chrétiens, ces textes visent avant tout à la conversion, entendu au sens de « mouvement par lequel l'âme se tourne vers Dieu²⁸¹ » en poursuivant une double visée morale et spirituelle. D'un côté, ils offrent des modèles d'action, des exemples et des directives concrètes qui guident les comportements dans les chemins de la vertu pratique (aspect moral), mais ils visent également à guider l'âme elle-même, dans sa dimension immatérielle et spirituelle, en lui montrant les voies de l'amour de Dieu (aspect spirituel et religieux).

Afin de rendre compte de la mixité d'ambition, qui consiste à rapprocher le savoir, la morale et la religion, il faudra donc préférer le terme « édifiant », qui fait cette fois partie du lexique français médiéval dès le XII^e siècle²⁸². Du latin classique *aedificare*, soit « construire », ce terme gagne dans l'usage médiéval une nouvelle valeur figurée qui s'ajoute bientôt à son sens propre, soit celle de « porter à la vertu » et de « faire grandir

²⁷⁹ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique*, op. cit., t. I, p. 1078.

²⁸⁰ Bernard Ribémont, « L'établissement du genre encyclopédique au Moyen Âge », art. cit., p. 10-11.

²⁸¹ Michel Zink, *Poésie et conversion*, op. cit., p. 5.

²⁸² Le verbe « édifier » apparaît au début du XII^e s. (ca. 1120) et l'adjectif « édifiant » à la fin du XII^e s., voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique*, op. cit., t. I, p. 1187.

dans la foi »²⁸³, si bien qu'il englobe à la fois la valeur spirituelle et la dimension morale de cette littérature. Cette double valeur propre au latin médiéval est d'ailleurs reconduite dès l'apparition du terme au XII^e siècle en langue d'oïl comme le montrent les exemples choisis dans l'*Altfranzösisches Wörterbuch* qui recourent leur dimension pratique (« édifier et croistre et amander ses bones oeuvres ») et spirituelle (« Un conte de bone matire / por chrestiens édifier »)²⁸⁴. À cette double valeur, déjà en usage au Moyen Âge, s'en ajoute une autre attestée vers 1550, mais qui présente l'avantage de rendre compte de la dimension plus proprement pédagogique de cette littérature, soit celle d'« instruire » et de « mettre (qqn) en mesure d'apprécier »²⁸⁵. Le qualificatif « édifiant » a donc l'avantage de rendre compte des trois principales ambitions de ces textes sans devoir passer par des constructions toujours à refaire, telles que « didactico-religieux », voire « *religioso-devozionale* » et « *didattico-morale* »²⁸⁶. Le texte édifiant sera donc entendu ici comme celui qui vise à guider son public dans l'ordre du savoir, de la spiritualité et de la morale pratique, ce qui permettra de réserver le terme didactique pour désigner au besoin ses dimensions plus spécifiquement pédagogiques.

Repères méthodologiques : vers une poétique de la réception

Par sa très large diffusion et par sa capacité exceptionnelle à dialoguer avec des textes de tous genres, l'œuvre du Reclus de Molliens présente un archétype poétique au fort potentiel heuristique. À la fois étalon permettant de baliser une archéologie du goût médiéval et point de passage entre les différentes frontières génériques qui jalonnent le paysage littéraire, elle servira de point de départ et de point d'appui pour repenser la poétique du texte édifiant sous l'angle de sa réception médiévale en reposant sur une question toute simple : pourquoi l'œuvre du Reclus de Molliens a-t-elle plu à ce point ? Il s'agira en ce sens de le considérer comme un objet littéraire et d'essayer de comprendre son statut pour saisir les éléments d'écriture et de lecture qui ont favorisé sa réception. À cette fin, il faudra adopter une

²⁸³ *Idem*

²⁸⁴ Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1956, t. III, p. 15-16.

²⁸⁵ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique*, op. cit., t. I, p. 1187.

²⁸⁶ Ces deux désignations sont notamment employées dans Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 4.

double approche matérielle et textuelle, qui arrime l'étude du manuscrit médiéval aux théories modernes de la lecture.

Souvent développées par des théoriciens d'abord formés en histoire littéraire, voire en études médiévales comme Hans-Robert Jauss, Umberto Eco et Stanley Fish²⁸⁷, les théories de la lecture présentent des « affinités électives » avec les défis propres à l'histoire des lettres du Moyen Âge comme l'a rappelé Patrick Moran dans son article de synthèse sur « La poétique et les études médiévales²⁸⁸ ». En invitant à repenser le texte littéraire à partir du pôle herméneutique du lecteur, considéré comme une part active dans la construction du sens, il s'agit d'interroger les conditions de possibilité de la lecture dans un contexte littéraire donné, à une époque donnée, voire auprès d'un lectorat donné, en déterminant l'« espace de jeu » qui limite et balise le champ des interprétations possibles. Déjà fructueuses lorsqu'il s'agit de rendre compte de la variabilité historique de la lecture et des pratiques de construction du sens, ces théories, qui seront utilisées de concert avec les recherches historiques sur la lecture au Moyen Âge²⁸⁹, sont d'autant mieux adaptées aux visées de cette thèse qu'elles peuvent prendre une valeur typologique – dès lors qu'elles s'inspirent, comme chez Hans-Robert Jauss, de la critique immanente et de la théorie des genres²⁹⁰. À cet égard, le concept d'horizon d'attente est particulièrement fécond, car il permet de rendre compte des règles non écrites qui orientent le double procès de l'écriture et de la lecture :

Toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre

²⁸⁷ Hans-Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 et « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit., p. 79-101 ; Umberto Eco, *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris Grasset, 1985 [1979] et Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? the Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980. Voir aussi Inge Crosman et Susan Suleiman (dir.), *The Reader in the Text*, Princeton, Princeton University Press, 1980. Wolfgang Iser, « The Reading Process: a Phenomenological Approach », *New Literary History*, vol. 3, n° 2, 1972, p. 279-299 ; *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1978 [1974] et *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Baltimore / Londres, John Hopkins University Press, 1978 [1976].

²⁸⁸ Patrick Moran, « La poétique et les études médiévales », art. cit.

²⁸⁹ On pense par exemple à Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001 et Florence Bouchet, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 2008.

²⁹⁰ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit., p. 90 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989 ; Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986 et Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957].

une réception appréciative [...]. La relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon.²⁹¹

En reposant ainsi sur la mise en œuvre de « séries » textuelles pour constituer un corpus secondaire d'œuvres qui s'apparentent à celle du Reclus de Molliens et qui partagent avec lui un certain « air de famille²⁹² », il devrait être possible de rendre un peu plus apparents les codes de lecture et d'écriture qui ont favorisé son essor.

Cette approche textuelle de la réception trouve un appui concret dans le témoignage matériel des manuscrits. À la suite des travaux menés depuis les années 1970 jusqu'au tournant des années 2000 par des médiévistes pionniers tels que Elspeth Kennedy, Lori Walters, Sylvia Huot, Bernard Cerquiglini et Keith Bussy²⁹³, la recherche en littérature médiévale de la dernière décennie a bien illustré la fertilité des divers entrecroisements entre philologie et poétique²⁹⁴. Dès lors que le livre médiéval n'est plus uniquement abordé comme un objet de génétique textuelle et d'histoire matérielle, mais comme un véritable « signifiant de l'activité littéraire » – selon la formule utilisée par Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens dans leur article fondateur sur la « sémiotique du recueil médiéval²⁹⁵ » –, il peut offrir un apport crucial à l'étude de la réception. En plus de servir

²⁹¹ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit., p. 82 et 85.

²⁹² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, G.E.M. Anscombe (trad.), Oxford, Blackwell, 1953, p. 27-28, propositions 66-67.

²⁹³ Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », dans Robert William Ackerman *et al.* (dir.), *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. I, p. 523-531 ; Lori Walters, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, vol. 106, 1985, p. 303-325 et *The Romance of the Rose and its medieval readers*, *op. cit.* ; Pamela Gehrke, *Saints and Scribes. Hagiography in its Manuscript Context*, Berkeley, University of California, Press, coll. « University of California Publications in Modern Philology », 1993 ; Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetic of Writing in Old French Lyric and Lyrical Poetry*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1987 ; Bernard Cerquiglini, *Éloge de la Variante*, *op. cit.* et Keith Busby, *Codex and Context*, *op. cit.*

²⁹⁴ Le trio de médiévistes genevois formé par Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens est à l'origine de plusieurs contributions programmatiques à cet égard, voir « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 83, n° 3, 2005, p. 639-669 ; « Mise en recueil et fonctionnalités de l'écrit », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 11-34 ; *Le livre, le texte, le temps : la mise en recueil au XIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2010, ainsi qu'un autre projet déjà mentionné, où Hatem Gobel remplace Wagih Azzam aux côtés des deux mêmes chercheurs, la base de données en ligne *Projet Hypercodex*, *loc. cit.*, URL : < <https://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/hypercodex/> > (consultée 24.09.2013).

²⁹⁵ Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Pour une sémiotique du recueil médiéval », art. cit., p. 649.

à préciser les coordonnées de base de la lecture (datation, lieu de production et de conservation, sociologie du lectorat, etc.)²⁹⁶, l'étude de la matérialité du codex offre un indice privilégié pour interroger les conditions de la fabrique même du sens :

Loin de se réduire à des objets inertes, les manuscrits apparaissent ainsi comme de réelles performances écrites de la littérature médiévale [...]. Le manuscrit peut être considéré comme le résultat sensible d'une action ou d'une série d'actions qui orientent les textes vers une fin déterminée en raison des changements de nature interprétatives que leur réaménagement produit, sur le plan interne (variance) et externe (contextualisation)²⁹⁷.

D'un côté, les fluctuations du texte et du paratexte (variance) permettent de penser les expériences de lecture dans leur singularité : les ajouts et suppressions textuelles, mais également les annotations marginales et les repères paratextuels, peuvent être ainsi conçus comme autant de facteurs qui orientent, infléchissent et reflètent à la fois les différentes réalisations du sens. Keith Busby le résume au mieux lorsqu'il invite à envisager « *all elements of the manuscript, such as quire structure and mise en page, as well as the arrangement of all verbal and visual components as contributors to the generation of meaning*²⁹⁸ ». D'un autre côté, les principes qui dictent la composition et l'organisation des textes au sein de l'espace du recueil (contextualisation) peuvent « favoriser, de manière tout aussi convaincante et efficace, la perception d'un espace littéraire à partir d'arrangements, de l'éclatement des formes, des genres, voire même des langues et des langages²⁹⁹ ». En donnant à voir les rapports de continuité et de rupture qui se tissent entre les différents types de textes aux yeux du lectorat médiéval, ces arrangements variés peuvent même offrir un support à l'analyse typologique. Renvoyant en écho aux séries

²⁹⁶ Cette approche s'illustre au mieux dans les travaux de Mary et Richard H. Rouse, dont *Manuscripts and their Makers*, *op. cit.* et *Authentic Witnesses. Approaches to Medieval Texts and Manuscripts*, Notre-Dame, University of Notre Dame Press, coll. « Publications in mediaeval studies », 1991; ceux de Carla Bozzolo et Ezio Ornato dont *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : trois essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du CNRS, 1980 et ceux d'Alison Stones dont *Gothic Manuscripts*, *op. cit.*

²⁹⁷ Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Pour une sémiotique du recueil médiéval », art. cit., p. 665 et 649.

²⁹⁸ Keith Busby, « Fabliaux and the New Codicology », dans Kathryn Karczewska et Tom Conley (dir.), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 139-140. Traduction : « tous les aspects du manuscrit, tels que la composition des cahiers et la mise en page, ainsi que l'arrangement de toutes les composantes verbales et visuelles comme des facteurs de génération de sens ».

²⁹⁹ Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Pour une sémiotique du recueil médiéval », art. cit., p. 665.

textuelles, entendues au sens jaussien de passerelles qui dictent l'articulation de la typologie des genres, ils donnent pour ainsi dire une forme matérielle à l'horizon d'attente. Cette approche du manuscrit, qui repense sa variance textuelle et contextuelle comme autant d'indices quant aux pratiques de construction du sens, offre en somme un complément naturel et essentiel aux théories de la réception.

Le pari méthodologique de cette thèse consiste donc à réunir ces deux approches matérielles et textuelles afin de repenser le projet poétique du Reclus de Molliens sous l'angle de sa réception médiévale. L'analyse des différents témoins de *Miserere* et *Carité* devrait permettre de dégager des tendances qui s'imposent avec constance dans l'ensemble de la tradition manuscrite (modes de regroupements codicologiques, appellations génériques privilégiées, variance textuelle, etc.), de façon à dégager les pistes de lecture qui ont pu être privilégiées par le public médiéval pour aborder ces textes. Ces indices permettront de constituer un corpus secondaire formé de textes qui, partageant une histoire textuelle similaire, s'inscrivent dans le sillage du Reclus de Molliens aux yeux de son lectorat. Les résultats de ce travail pourront servir d'appui à l'analyse poétique. Il faudra alors relire son œuvre à l'aune des repères typologiques, des normes esthétiques et des pratiques d'écriture qui ont pu être utilisés de façon concrète au sein du champ littéraire médiéval. À cette fin, il faudra cerner les différents recoupements de contenu et de forme qui se tissent au sein de ce corpus secondaire, de façon à établir des « séries », toujours entendues au sens jaussien, capables d'illustrer les conditions de la réception et du succès hors norme de *Miserere* et *Carité*. Par cette double approche, il deviendra possible de mieux comprendre la singularité poétique de ces textes à succès tout en offrant peut-être quelques points de repères pour mieux interroger, en retour, les modes de production et d'appréhension des littératures médiévales à partir du parfait exemple du Reclus de Molliens.

Aperçu des résultats : vers une solution hélinandienne

La petite histoire de cette thèse est celle d'un détournement inattendu dans le parcours de recherche. Le pari méthodologique qui consistait à l'origine à interroger la poétique du Reclus de Molliens à partir de sa tradition manuscrite n'a pas donné immédiatement les résultats escomptés. Il a en effet été impossible, dans un premier temps, de dégager des

tendances assez constantes et assez cohérentes au sein des différents livres pour informer l'analyse poétique. L'hétérogénéité de la tradition manuscrite faisait à première vue obstacle à toute tentative d'explication, mais surtout à tout espoir de trouver quelque fil conducteur capable d'orienter et de poser les limites de l'analyse. Alors que l'étude des manuscrits paraissait stérile, les indices d'une réception orientée par la forme tendaient par ailleurs à se multiplier en s'imposant avec toujours plus de force. Tout semblait indiquer que les choix formels du Reclus de Molliens – et plus spécifiquement, son recours à la strophe hélinandienne dans chacun de ses deux textes – informaient à la fois son écriture et les pratiques de lecture de son public, sans même parler du fait qu'elle le rapprochait précisément d'une « série » d'autres textes. Devant le témoignage répété des sources, qui ne cessaient d'attirer l'attention sur ce système strophique et d'illustrer de façon toujours plus variée l'importance de son empreinte sur la réception, il a donc fallu intégrer une nouvelle dimension formelle à l'analyse qui était certes imprévue au départ, mais s'imposait comme par la force des choses, ne serait-ce que pour rendre justice aux sources. En recentrant ainsi l'analyse sur la forme, il a non seulement été possible de mieux situer le Reclus de Molliens au sein de la typologie des littératures édifiantes du Moyen Âge, mais également de jeter une nouvelle lumière sur sa tradition manuscrite en retrouvant une certaine unité parmi des tendances restées jusque-là plus ou moins inexplicables. Il n'est donc pas inutile de revenir sur cette petite histoire de recherche, qui informe à la fois le plan de cette thèse et les résultats obtenus.

Au premier abord, la tradition manuscrite de *Miserere* et de *Carité* affiche une forte hétérogénéité qui ébranle à presque tous les niveaux le « présupposé de cohérence » censé permettre d'extraire quelque forme de « signification » à partir de l'objet-livre et d'informer une réflexion poétique. Là où les appellations génériques employées par les scribes se montrent le plus souvent invariables au sein d'un même genre ou d'une même tradition textuelle³⁰⁰, le diptyque *Miserere-Carité* échappe à la règle en présentant une panoplie d'intitulés qui renvoient aux traditions littéraires les plus diverses : associées à

³⁰⁰ Les trois études suivantes l'ont respectivement montré au sujet des appellations « estoire », « roman » et « fabliau » : Peter Damian-Grint, « Estoire as Word and Genre: Meaning and Literary Usage in the Twelfth Century », *Medium Ævum*, vol. 66, n° 2, 1997, p. 189-206 ; Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 178-189 et 323-331 et Isabelle Delage-Béland, *Ni fable ni estoire : les fictions mitoyennes et la troisième voie du fabliau*, PhD inédit, Université de Montréal, 2017, p. xi-xvi.

des catégories génériques fermement distinctes (« dit », « oraison », « estat du siecle », etc.), voire opposées dans leurs visées les plus essentielles (« traité », « roman »), ces textes sont l'objet d'hésitations et de réorientations typologiques majeures, qui problématissent d'emblée toute tentative de cerner leur statut à partir d'un quelconque « nom de genre³⁰¹ ». De même, les principes d'homogénéité générique qui assurent l'unité de très nombreux recueils vernaculaires, en alignant par exemple une série de « romans » ou en donnant seulement des « chansons de geste »³⁰², se voient détournés de manière quasi-systématique au sein des différents volumes qui ont assuré leur transmission. En plus de s'unir à une vaste gamme de genres liés à la production édifiante (hagiographie, récits moralisés, prières, sermons, adaptations latines, etc.), la tradition manuscrite de *Miserere et Carité* présente des affinités surprenantes avec le fabliau, la chanson et même le roman comme on le verra dans l'aperçu des témoins codicologiques des deux poèmes.

Certes, il été possible de dégager quelques tendances plus significatives en début d'analyse, mais elles affichaient un caractère fortement disparate, sinon conventionnel et topique dans la plupart des cas – lorsqu'elles n'entraient pas en contradiction, directe et frontale, avec la réalité textuelle de *Miserere et Carité*. Par exemple, l'une des tendances les plus récurrentes d'entre toutes consiste à réunir ces poèmes avec des textes brefs. Or faut-il le rappeler, ce diptyque qui s'étend au total sur plus de 6000 vers dans l'édition de référence n'a rien de comparable, au niveau du format, avec les petites pièces de tous genres qui persistent à réapparaître dans sa tradition. Quant aux quelques autres tendances qui se manifestent avec une certaine constance, elles affichent à leur tour un caractère fortement disparate. Chacune d'entre elles présente un intérêt indéniable en elle-même, mais elles se laissent difficilement réunir – à première vue, du moins – en une impulsion plus générale capable d'informer une quelconque « sémiotique du recueil ». Par exemple, la prédilection pour les textes versifiés s'impose comme la tendance la plus récurrente d'entre toutes au sein de cette tradition, mais elle n'entretient aucun lien évident avec les autres tendances les plus fortes. Que dire de son rapport avec des constantes pratiquement aussi solides que la prédilection pour la littérature mariale, l'insistance sur la figure de l'auteur et *a fortiori* sur son statut de reclus ? Et que doit-on penser des textes et des

³⁰¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 75-82.

³⁰² Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, p. 411-430.

paratextes, voire des interventions lectoriales de toutes sortes qui renvoient à une sorte d'obsession macabre au sein de cette tradition ? Comment expliquer, enfin, la présence relativement faible, mais tout de même récurrente d'une série de textes destinés au chant au sein de la tradition manuscrite de ces deux textes qui se définissent en principe par leur caractère non chanté ? Alors que ces éléments de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens ne cessaient de susciter un intérêt local tout en brouillant les pistes de conclusion globale, se sont révélés en parallèle d'autres indices qui ont contribué, à terme, à réorienter l'ensemble de la réflexion.

Dans *Knowing Poetry: verse in medieval France from the Rose to the Rhétoriciens*, ouvrage à quatre mains paru en 2011, qui a été traduit et réédité en français sous le titre de *Muses savantes* en 2014³⁰³, Adrian Armstrong et Sarah Kay ont bien montré à quel point les questions formelles étaient régulièrement négligées par la critique lorsqu'il s'agissait de penser les textes édifiants du Moyen Âge. Parmi les exemples qu'ils soulèvent, il faut mentionner le numéro spécial du *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* consacré aux « écrits didactiques et éducatifs des XIV^e et XV^e siècle », qui ne donne pas la moindre indication sur la forme des textes : qu'ils soient en vers ou en prose, voire qu'ils adoptent l'une ou l'autre des formes associées aux *literae sine musica* comme la strophe choisie par le Reclus de Molliens, les indications quant à la facture formelle des textes brillent par leur absence dans ce répertoire, qui demeure à ce jour l'une des principales références sur le sujet³⁰⁴. Il en résulte une sorte de mépris généralisé pour la forme qui affectait également, même inconsciemment, les premières étapes de la présente recherche. Or comme l'ont montré ces deux chercheurs, toute tentative de définir les contours des textes médiévaux à visée savante et édifiante – sans pour autant le réduire pour une énième fois à un discours de l'efficace, qui exclut toutes formes de plasticité et de plurivocité littéraires – doit tout d'abord se ménager un appui solide dans ce simple constat : la formalisation artistique du texte édifiant n'est ni accessoire, ni seconde ni même supplétive à son contenu didactique, mais elle forme avec lui un tout indissociable, tant aux yeux des auteurs médiévaux que de leur public.

³⁰³ Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Knowing Poetry: verse in medieval France from the Rose to the Rhétoriciens*, Ithaca, Cornell UP, 2011 et *Une Muse savante ? Poésie et savoir*, op. cit. p. 11-40.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

Une fois réorganisées autour de ce constat, les données en apparence disparates amassées jusque-là n'ont cessé de révéler toujours plus de cohérence. En se limitant d'abord aux poèmes hélinandiens comme les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont, les *Congés* de Jean Bodel ou encore le *Regret Nostre Dame* de Huon de Cambrai³⁰⁵, qui réapparaissaient avec une certaine constance au sein de la tradition manuscrite, il devenait déjà évident que les textes qui partagent les choix formels du Reclus de Molliens affichaient d'« indéniables similitudes³⁰⁶ » selon le mot de Sylvère Menegaldo. Face à cette réalité, il a semblé nécessaire d'offrir une certaine extension à l'analyse en couvrant tous les textes hélinandiens réunis à *Miserere* ou *Carité* dans l'espace du livre, voire en offrant bientôt une extension maximale au corpus en réunissant – de façon inédite – tous les poèmes hélinandiens connus à ce jour. Il est alors devenu évident que la strophe d'Hélinand ne se limitait pas à un simple formulaire métrique, dont la fonction se réduirait à assumer la petite gestion des rimes et des rythmes dans une série de poèmes par ailleurs disparates. Au contraire, ce qui se résume en apparence à un simple modèle strophique forme un système poétique à part entière, apte à modeler en profondeur la production et la réception d'une série de textes soumis à des codes d'écriture communs.

En dégagant ces règles non écrites, il est devenu possible d'apprécier la poétique du Reclus de Molliens sous un angle neuf en cernant sa manière particulière d'utiliser les normes d'écriture propres à la poésie hélinandienne pour ajouter un caractère dramatique à son propos édifiant, voire pour cultiver un plaisir du texte tout à fait caractéristique par le jeu de continuité et de contraste avec l'horizon d'attente hélinandien. Plus encore, le système poétique propre aux poèmes en strophe d'Hélinand a permis de jeter une nouvelle lumière sur les tendances jusque-là obscures qui compliquaient l'analyse des manuscrits de *Miserere* et de *Carité*. Même les tendances les plus difficilement explicables, comme l'omniprésence de textes brefs dans la tradition de ces deux longs poèmes, sont devenues plus limpides dès lors que l'œuvre du Reclus de Molliens s'est laissée comprendre à partir de sa parenté hélinandienne. Quant aux autres tendances qui paraissaient jusque-là disparates, elles ont également montré une unité inattendue. Depuis l'omniprésence des

³⁰⁵ Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame par Huon le Roi de Cambrai*, Paris / Helsingfors, Champion / Imprimerie centrale, 1907.

³⁰⁶ Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménestrel*, *op. cit.*, p. 246.

textes versifiés jusqu'à la récurrence de la thématique macabre et de la littérature mariale, en passant par la présence de textes chantés et par l'insistance sur le statut de reclus du poète, le système strophique hélinandien est devenu le principe fédérateur qui a permis de donner un certain sens à la poétique du Reclus de Molliens telle qu'elle se donne à lire dans les recueils médiévaux. Autrement dit, le recours à la strophe d'Hélinand, qui assurait déjà l'unité formelle du diptyque *Miserere* et *Carité*, a offert une clé de lecture sur le plan à la fois matériel et textuel pour comprendre la stratégie poétique du Reclus de Molliens. Ce simple choix formel s'est en somme imposé comme un véritable « sésame » heuristique permettant de mieux comprendre ces deux poèmes en les replaçant dans le sillage d'autres textes qui partagent avec eux de singulières ressemblances.

La critique a parfois souligné ces ressemblances, pour ne pas dire cet « air de famille » récurrent qui assure une certaine unité aux textes en strophe d'Hélinand. Tout comme Paul Zumthor comparait déjà leur degré de formalisation commune « à ce que sera l'ode du XIV^e siècle³⁰⁷ », les médiévistes parlent volontiers d'une « *coscienza strofica*³⁰⁸ » ou encore d'une « *ratio formae*³⁰⁹ » qui unirait les poèmes hélinandiens autour de pratiques d'écritures communes, allant même jusqu'à comparer la force de régulation de cette forme, comme l'ont fait Levente Seláf et Federico Saviotti, à celle d'un « genre littéraire » à part entière³¹⁰. La critique semble parler d'une seule voix pour reconnaître que la strophe d'Hélinand peut comme l'écrivait déjà Aurelio Roncaglia en 1986 fonctionner à la manière d'une « *struttura formale [che] puo venire riconosciuta come "segnale d'annuncio", ancor prima che ci addentriamo nella lettura, ed essere programmata dall'autore ancor prima d'iniziare la stesura materiale dell'opera*³¹¹ ». Dans l'esprit de ce que l'on définissait jadis comme une « forme-sens », pour s'inspirer du mot de Jean-Pierre Bobillot³¹², la strophe

³⁰⁷ Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)*, Paris, PUF, 1954, p. 459.

³⁰⁸ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 11-12. Traduction : « conscience strophique ».

³⁰⁹ Jean-Pierre Bobillot, « La mort, le moi(ne) et Dieu. Une approche de la *ratio formae* dans les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont », *Poétique*, n° 77, 1989, p. 93-111.

³¹⁰ Levente Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge : essai de contextualisation*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008, p. 88-89 et « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 87-89. Federico Saviotti parle également d'un « véritable genre » dans *Les Vers d'amours*, *op. cit.*, p. 82.

³¹¹ Aurelio Roncaglia, « La strofe d'Elinando », *Metrica*, vol. 4, 1986, p. 21.

³¹² *Ibid.*, p. 21-36 et Jean-Pierre Bobillot, « Une approche de la *ratio formae* », p. 93-111.

d'Hélinand semble former un système poétique à part entière qui suffirait, par sa simple présence, à susciter un « horizon d'attente » cohérent, spécifique et différencié.

Même si la critique reconnaît volontiers l'existence des « indéniables similitudes » qui réunissent ces textes sur le plan de la forme, du contenu et du style, il reste que les études qui s'appliquent de façon concrète à rendre compte de ce système demeurent à ce jour encore rares. Alors que les travaux qui proposent une vue d'ensemble de la production médiévale en strophe d'Hélinand relèvent encore de l'exception, comme on le verra sous peu, la plupart des études disponibles reposent sur des analyses à la pièce afin de proposer des conclusions d'ensemble. Jean-Pierre Bobillot et Aurelio Roncaglia, par exemple, concluent respectivement à une « *ratio formae* » et à une « *struttura formale [che] puo venire riconosciuta come "segnale d'annuncio"* » en reposant sur l'analyse d'un seul et unique texte hélinandien, à savoir les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont. Ainsi la plupart des études sur la poésie hélinandienne tendent à se concentrer sur une portion très réduite de ce corpus, qui se compose incidemment d'un même petit groupe de favoris, tels que les *Vers de la mort* et les *Congés d'Arras*, voire la poésie hélinandienne de Rutebeuf et d'Adam de la Halle³¹³ – soit un ensemble de textes et d'auteurs qui offrent une expérience plus compatible avec les repères esthétiques modernes. Or la critique néglige par le fait même un vaste ensemble de textes moralisants ou expressément religieux, qui ont souvent connu une diffusion manuscrite extrêmement importante au Moyen Âge et qui s'avèrent par-là essentiels pour saisir la cohérence de ce corpus, voire pour dégager une série de codes de lecture et d'écriture susceptibles de réorienter l'analyse des textes les plus étudiés. Sans même revenir sur l'exemple déjà connu du Reclus de Molliens, il suffit pour illustrer ce problème de représentativité de mentionner les *Sept Articles de la foy* de Jean Chapuis. Ce poème hélinandien du début du XIV^e siècle (ca. 1300), qui fait partie intégrante de la liste des *bestsellers* médiévaux de Frédéric Duval³¹⁴, réapparaît dans près de 70 manuscrits et connaît même le privilège de l'imprimé³¹⁵. Pourtant, il n'a fait l'objet d'aucune étude suivie et n'a même pas été réédité depuis 1814³¹⁶, soit il y a plus de 200

³¹³ Pour les références de ces principales études sur ces textes, voir *infra*, p. 182 et *sq.*

³¹⁴ Frédéric Duval, *Lectures françaises*, *op. cit.*, p. 72-74.

³¹⁵ *Idem* et Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 63-65.

³¹⁶ La seule édition disponible, qui est deux fois centenaire (1814), remonte à l'époque où les *Sept Articles* étaient encore faussement attribués Jean de Meun, si bien qu'on la retrouve dans Dominique Martin Méon

ans ! En se concentrant ainsi sur des cas de figure singuliers, souvent choisis en fonction de critères qui reflètent difficilement la réalité de la diffusion médiévale et de ses dynamiques d'influence, l'analyse du corpus hélinandien tend en somme à négliger les tendances plus globales.

Toutefois, les recherches plus récentes permettent en partie de pallier ce problème. Jusqu'à tout récemment, le vaste travail descriptif mené en 1912 par Adolf Bernhardt dans *Die Altfranzösische Helinandstrofe*³¹⁷ – qui repose en grande partie sur la documentation réunie au tournant du XX^e siècle par Arthur Langfors³¹⁸ – demeurait encore la seule étude disponible à proposer une vue d'ensemble du corpus hélinandien. À la suite d'une éclipse documentaire de près d'un siècle, durant laquelle la recherche s'est concentrée sur des textes hélinandiens isolés en les situant rarement dans leur contexte d'ensemble, l'appréciation globale du corpus s'est enrichie de façon significative au cours de la dernière décennie grâce aux travaux d'abord menés par Levente Seláf. Non seulement ce chercheur a participé à la mise à jour du corpus hélinandien en dirigeant la base de données en ligne du *Nouveau Naetebus*³¹⁹, mais il a publié à partir de 2007 des études fondatrices sur la question³²⁰, dont une section de son livre *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge*³²¹. Plus récemment encore, Michela Margani a réalisé en 2017

(éd.), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung*, Paris, Didot, 1814, t. III, p. 331-395. Datation selon Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/5279> > (consultée 12.04.2018).

³¹⁷ Adolf Bernhardt, *Die Altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*

³¹⁸ Arthur Langfors demeure encore à ce jour le médiéviste qui a le plus contribué à l'édition de la poésie hélinandienne, comme on s'en convaincra en survolant la bibliographie de cette thèse.

³¹⁹ Levente Seláf (dir.), *Nouveau Naetebus*, *loc. cit.*

³²⁰ Levente Seláf, « Parallele Geschichten: die altfranzösischen nicht-lyrischen Dichtung und die Sangsprüche », dans Dorothea Klein *et al.* (dir.), *Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg, 15.-18. Februar 2006*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 312-322 et « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 73-92.

³²¹ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 73-90. Le compte-rendu détaillé de cette étude par Marie-Laure Savoye, « Compte-rendu. Levente Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (Essai de Contextualisation)*, Paris, Champion, 2008 », *Romania*, vol. 131, 2013, p. 236-242 souligne, à juste titre, le caractère inégal de ce travail, qui allie des qualités remarquables à des problèmes de fond : « l'ouvrage manque souvent [de] preuves à des assertions essentielles au déroulement de l'ensemble de la problématique, alors même qu'il est évident que l'auteur était armé pour les fournir. Le travail de dépouillement et d'analyse qui sous-tend l'ouvrage est en effet manifeste, mais M. Seláf ne donne nul accès à sa documentation [...] En l'état, l'ouvrage n'apportera pas les bénéfices attendus d'une étude ambitieuses et dont très certainement l'auteur avait rassemblé tous les éléments au prix d'enquêtes et de lectures de très grande envergure », *Ibid.*, p. 242. Ces avertissements ont été pris en compte dans l'utilisation des travaux de Levente Seláf, lequel sera tout de même cité à plusieurs reprises en sa qualité de principal médiéviste à avoir exploré le corpus hélinandien dans le cadre de ces travaux qui demeurent « de très grande envergure ».

une thèse de doctorat encore inédite qui s'intitule *Ricerche sulla strofa di Elinando*³²² et qui propose un travail aux multiples portées alliant l'édition de texte, l'analyse poétique et la description manuscrite en plus d'enrichir la mise à jour du corpus³²³. En plus du travail de ces trois médiévistes – qui demeurent à ce jour les seuls à avoir tenté d'envisager le corpus hélinandien dans son ensemble –, il faut mentionner que la strophe d'Hélinand suscite une sorte d'engouement dans la critique actuelle qui ne fait que s'accroître depuis les dernières années. En témoigne le travail de Federico Saviotti qui a fait paraître en 2018, à la suite d'autres études sur la question³²⁴, un travail d'édition « de haute tenue, qui rend pleinement justice à des textes trop longtemps négligés³²⁵ » en accompagnant sa réédition des *Vers d'amour d'Arras* (Adam de la Halle et Nevelot d'Amion)³²⁶ d'une réflexion plus générale sur la poésie hélinandienne. Il se trouve même un numéro de la revue *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* – malheureusement encore sous presse, au moment où sont rédigées ces lignes – qui réunit, sous la direction de Sylvère Menegaldo³²⁷, les contributions d'une dizaine de médiévistes sur ce sujet. Autrement dit, la poésie hélinandienne fait partie des nouvelles avenues de recherche en littérature médiévale, dont il faut espérer qu'elle continuera de porter des fruits.

Particulièrement prometteur, ce champ de recherche encore à ses débuts permet de concilier deux objectifs souvent difficiles à rapprocher qui sont, incidemment, ceux qui formaient l'impulsion première de cette thèse : jeter la lumière sur des régions encore peu explorées du champ littéraire médiéval à partir des textes les plus lus et les plus diffusés,

³²² Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit.

³²³ *Idem*, voir aussi Michela Margani « Strofa di Elinando e strategie di compilazione nelle miscellanee di XIII-XV secolo », *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali*, vol. 3, 2017, p. 135-156.

³²⁴ En voici la liste en ordre chronologique: Federico Saviotti, « Une ponctuation rythmique ? Le cas des octosyllabes "hélinandiens" », dans Valérie Fasseur et Cécile Rochelois (dir.), *Ponctuer l'œuvre médiévale : des signes au sens*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2016, p. 135-147 ; « Les *Vers d'Amours* de Nevelot Amion, fragment d'un discours amoureux, entre lyrique et littérature didactique », dans Marie-Geneviève Grossel (dir.), *La Chanson de trouvères – genres, registres, formes –*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Pratiques et représentation », 2013, p. 199-214 et « Le "rendite della morte" : i vers morali in strofa d'Hélinand », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 237-255.

³²⁵ Compte-rendu par Sylvère Menegaldo de Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit. dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 38, 2018, URL : < <http://journals.openedition.org/crm/14985> > (consultée 17.02.2019).

³²⁶ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit.

³²⁷ Directeur des *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, Sylvère Menegaldo a également proposé ses propres réflexions sur la strophe d'Hélinand en 2015 dans le cadre d'une analyse d'un poème de Jean de la Motte adoptant cette forme, voir *Le dernier Ménestrel*, op. cit., p. 242-259

tout en repensant sous un angle neuf les œuvres qui font déjà partie du canon érigé par les modernes. En effet, la strophe d'Hélinand est loin de se réduire à un « succès médiéval oublié », qui se limiterait à apparaître sous la plume de poètes comme le Reclus de Molliens ou encore Jean Chapuis dont l'imposante fortune médiévale n'a pratiquement laissé aucune trace dans les mémoires littéraires modernes. Au contraire, cette strophe réapparaît régulièrement chez des auteurs qui sont depuis longtemps au centre des priorités de recherche. Celui que Léo Ferré appelait *Pauvre Rutebeuf*, par exemple, poète du XIII^e siècle dont la réputation d'« ancêtre des poètes maudits³²⁸ » lui a valu une notoriété bien au-delà des cercles savants, est sans doute mieux connu comme l'un des poètes emblématiques de la « modernité » du Moyen Âge³²⁹ que comme l'un des auteurs s'étant le plus illustré dans l'art de la poésie hélinandienne. Avec à son actif plus d'une demi-douzaine de textes hélinandiens, Rutebeuf témoigne non seulement d'une prédilection marquée pour cette forme³³⁰, mais il s'impose sans contredit comme le poète de langue française ayant le plus souvent utilisé la strophe d'Hélinand³³¹. En ce sens, les études émergentes sur la poésie hélinandienne portent la double promesse de renouveler l'appréciation du canon constitué tout en l'élargissant à des œuvres jusque-là négligées comme *Miserere* et *Carité*, de façon à mieux cerner leurs rapports d'influence réciproques.

La réévaluation du corpus hélinandien participe également d'une autre tendance de la recherche actuelle qui promet à son tour d'offrir des résultats fertiles : l'analyse de la

³²⁸ Gustave Cohen, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Études classiques*, vol. 31, 1953, p. 1-18. Pour l'historique de cette réputation, voir Julien Stout, « Une vie en plusieurs exemplaires : observations sur le contexte manuscrit des *Poèmes de l'Infortune* de Rutebeuf », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2012, p. 33-58. Cette réputation est également nuancée dans Michel Zink, « Poète sacré, poète maudit », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge, le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et Rencontres », 1990, p. 233-247.

³²⁹ Paul Zumthor le désigne par exemple comme « le premier des grands poètes modernes » dans *Histoire littéraire de la France médiévale*, *op. cit.*, p. 274.

³³⁰ Arthur Piaget notait dans son travail de 1896 que « cette strophe de douze vers sur deux seules rimes est la préférée de Rutebeuf », « Littérature didactique », *art. cit.*, p. 202.

³³¹ Cette observation provient de Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 78, mais elle n'est vraie qu'à condition d'ajouter la mention « de langue française ». Même si Rutebeuf est l'auteur de sept poèmes hélinandiens (*Ordres de Paris*, *Povretei Rutebuef*, *Repentance Rutebuef*, *Complainte dou conte Huede de Nevers*, *La Paiz Rutebuef*, *De Sainte Esglise*, *Complainte de Coustantinoble*), ce qui en fait effectivement l'auteur français ayant le plus souvent employé cette forme, Guillaume de Digulleville en a écrit davantage si l'on considère les deux pans, français et latins, de sa production hélinandienne : même s'il est l'auteur de seulement quatre poèmes hélinandiens en langue française, on lui en doit 16 autres en langue latine, ce qui fait de lui, en nombre absolu, le poète hélinandien le plus prolifique. Pour l'identification des poèmes latins et français de Guillaume de Digulleville, voir *infra*, p. 172 et *sq.*

versification médiévale sous l'angle de sa portée littéraire et poétique. Comme le résumant Danièle James-Raoul et Françoise Laurent dans l'introduction de leur tout récent collectif sur la *Poétique de l'octosyllabe*³³² – qui témoigne ne serait-ce que par sa prime nouveauté (2018) d'un regain d'intérêt pour ces enjeux –, la question de la versification et des dédales médiévaux de l'« arithmétique du vers³³³ » faisaient jusqu'à tout récemment figure de « parent pauvre³³⁴ » dans le champ des études littéraires du Moyen Âge. Or il devient de plus en plus évident que « les choix métriques ne sont pas arbitraires³³⁵ ». Au contraire, ils peuvent infléchir en profondeur le procès du sens – et portent peut-être même l'une des clés heuristiques permettant de renouveler l'appréhension de la poétique des littératures françaises du Moyen Âge dans leur ensemble. Dès lors que cette attention renouvelée à la forme se conjugue à une réflexion plus générale sur le texte édifiant – dans l'esprit des récents travaux menés par Adrian Armstrong, Sarah Kay et leur équipe – elle se montre encore plus à même de révéler en quoi ces textes, réputés étrangers aux frontières du littéraire et souvent réduits à leur dimension la plus strictement didactique, offrent une expérience littéraire digne de ce nom. Même si le choix de la strophe d'Hélinand se limite en apparence à une question de pure forme, qui concerne la surface extérieure des textes dans leur rapport strictement stylistique aux rimes et aux rythmes, elle fournit peut-être à sa manière la clé poétique du succès du Reclus de Molliens.

Pour intégrer cette nouvelle piste de réflexion à la présente recherche, il a été nécessaire de réaliser un vaste travail de recension et de collation des données, car les quatre principaux répertoires de poésie hélinandienne qui étaient disponibles à ce jour présentaient tous d'importantes lacunes. Même si le corpus de base qui a été réuni par Adolf Bernhardt dans *Die Altfranzösische Helinandstrofe* (1912)³³⁶ à la suite de Gotthold

³³² Danièle James-Raoul et Françoise Laurent (dir.), *Poétique de l'octosyllabe*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018.

³³³ Cette formule, d'abord citée dans *Ibid.*, p. 7, provient de « Théorie et pratique du style au Moyen Âge », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 1, 1986, p. 27.

³³⁴ Danièle James-Raoul et Françoise Laurent, « Avant-propos », dans *Ibid.*, *Poétique de l'octosyllabe*, *op. cit.*, p. 8.

³³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³³⁶ Le répertoire d'Adolf Bernhardt, *Die Altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.* inclut les poèmes hélinandiens de langue française et latine faisant figure de pièce autonome ou de texte inséré, lesquels sont organisés selon une typologie qui sera exposée *infra*, p. 186 *et sq.* Il est à noter que son inventaire comporte quelques erreurs d'identification qui ont été signalées dans Arthur Langfors, « Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrofe* », art. cit., p. 420-421.

Naetebus (1891)³³⁷, s'est enrichi de façon significative grâce aux données réunies sous la direction de Levente Seláf dans le *Nouveau Naetebus* (2009-2011)³³⁸, il n'a pas été possible de s'appuyer exclusivement sur ce travail. Car si ce répertoire en ligne recense plusieurs dizaines de nouveaux textes qui n'avaient jamais été signalés jusqu'alors, il en délaisse cependant plusieurs dizaines d'autres puisque certaines sources incontournables, dont le travail d'Adolf Bernhardt, n'ont pas été mises à profit³³⁹. Il en résulte l'omission de textes qui sont pourtant associés de façon étroite à la poésie hélinandienne : les *Vers de la mort* eux-mêmes, par exemple, ne figurent nulle part dans cette base de données. Quant au travail de Michela Margani, qui consacre le tiers de sa récente thèse à un « *repertorio aggiornato*³⁴⁰ » en recensant 80 poèmes hélinandiens dont quelques nouveaux textes³⁴¹, il reconduit à son tour le même type de problème, qui consiste à omettre les apports des principaux travaux déjà réalisés sur la question. Sans parler des pièces qui sont ouvertement exclues de l'inventaire à la suite d'un choix méthodologique³⁴², ce « *repertorio aggiornato* » néglige de mettre à profit les travaux de recension les plus récents en omettant le plus souvent d'inclure les résultats des recherches de Levente Seláf³⁴³, si bien qu'il se montre à son tour lacunaire de plusieurs textes.

³³⁷ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, *op. cit.* p. 106-132 regroupe sous la catégorie n° XXXVI de son répertoire de poèmes strophiques non chantés 64 textes en strophe d'Hélinand.

³³⁸ Le *Nouveau Naetebus*, *loc. cit.*, se concentre sur les poèmes hélinandiens de langue d'oïl faisant figure de pièce autonome ou de texte inséré.

³³⁹ Les textes omis correspondent en grande majorité à ceux qui ont été recensés par Adolf Bernhardt dans *Die Altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, soit un répertoire qui ne figure pas dans la bibliographie de cette base de données. L'oubli de ces textes s'explique peut-être par l'ambition plus générale de ce répertoire qui porte sur la poésie strophique non chantée en général et non sur le cas de figure particulier de la strophe d'Hélinand, voir la présentation du projet dans *Ibid.*, URL : < <http://nouveaunaetebus.elte.hu/index.php> > (consultée 28.12.2018).

³⁴⁰ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 11. Traduction : « répertoire à jour ».

³⁴¹ Le répertoire donné dans *Ibid.*, p. 175-256, qui se concentre exclusivement sur les pièces autonomes de langue d'oïl, comprend 80 entrées dont 9 nouveaux textes qui ont respectivement été signalés par Dyggve Petersen Holger (5 textes), Levente Seláf (3 textes) et Glixelli (1 texte).

³⁴² Selon l'auteure, le répertoire exclut les « *componimenti eterostrofici* » même s'il comprend des textes manifestement hétérostrophiques tels que *Une Plainte inédite en douzain* (Margani, n° 78) qui donne huit strophes hélinandiennes suivies d'un quatrain *Sabab* ou encore la *Povretei Rutebuef* (Margani, n° 17) qui se compose de 48 vers dont les 12 derniers sont en couplets d'octosyllabes à rimes plate. Au sujet de ces deux derniers textes, voir *infra*, p. 216. Il faut sans doute en conclure que ce sont les *insertions hélinandiennes* qui sont exclues – et non les compositions hétérostrophiques, qui admettent différents mètres au sein d'une même composition.

³⁴³ Cet angle mort concerne essentiellement les travaux de Levente Seláf, qui sont cités dans la bibliographie et discutés dans le corps du texte (Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 8-11 et 269-270), mais dont les résultats sont généralement exclus du répertoire. Par exemple, les pièces signalées par Levente Seláf dans « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 77 à partir de leur seule référence manuscrite (BnF fr. 1540, f. 3v) ne sont pas considérées du fait qu'elles représentent, selon Michela Margani, « *alcune*

Il a donc été nécessaire de refaire l'exercice de l'inventaire en proposant un nouveau répertoire de la poésie hélinandienne (voir annexe 2) accompagné d'un tableau chronologique (voir annexe 3). Même s'il a été possible de recenser quelques nouveaux poèmes et de corriger certaines données quant aux poèmes déjà connus au détour de la recherche, l'objectif de cet inventaire ne consiste pas à ajouter à l'ampleur du corpus, mais bien à contribuer à une appréciation d'ensemble de cette production qui prenne en compte le maximum de données disponibles possibles dans l'état actuel des connaissances. En se limitant aux textes de langue d'oïl qui circulent à titre de pièces autonomes (93 textes) et à ceux qui sont utilisés comme insertions (15 textes), il a été possible de recenser 108 textes en strophe d'Hélinand, lesquels forment le corpus primaire de cette thèse. Ces textes de référence, il faut le signaler, sont pourtant loin de refléter l'ampleur totale du corpus. La strophe d'Hélinand peut notamment réapparaître dans certains *Arts de seconde rhétorique* des XIV^e et XV^e siècle (5 textes)³⁴⁴, être utilisée à titre d'insertions dans quelques pièces

segnalazioni vaghe di Seláf », , *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 11 (traduction : « quelques indications vagues de Seláf »). Leur existence est pourtant bien vérifiable comme on saura s'en convaincre en consultant la reproduction du ms. en question sur le site de *Gallica*, *loc. cit.*, URL : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059892g/f6.image> > (consultée 01.05.2018). L'exclusion des résultats obtenus par ce chercheur concerne également des textes autonomes qui sont parfaitement référencés dans le *Nouveau Naetebeus*, *loc. cit.*, tel que le texte anonyme sans titre dont l'*incipit* est « *Croix*, je me vueil a toi complaindre » (URL : < http://nouveaunaetebeus.elte.hu/adatlap.php?m_index=216 >) (consultée 01.05.2019) qui a été édité sous le titre de *Débat de la Vierge et de la Croix II* par Arthur Langfors (éd.), « Notice du manuscrit français 17068 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, vol. 43, 1914, p. 22-27. Datation (XV^e s.) suivant *Jonas*, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/8686> > (consultée 09.04.2019) – à distinguer du *Débat de la Vierge et de la Croix I* édité de façon partielle (2 strophes sur 11) dans Paul Meyer (éd.), « Notices et extraits du ms. 8336 de la Bibliothèque de Sir. Thomas Phillipps à Cheltenham », *Romania*, vol. 13, 1884, p. 521-522 et daté (avant 1333) suivant le ms. qui le conserve à titre d'*unicum* par Giuseppina Brunetti, « Pour l'édition et la traduction d'un roman anglo-normand du XII^e siècle : le *Roman de Philosophie de Simund de Freine* », dans Corinne Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, Université Jean Moulin, coll. « CEDIC », 2009, p. 105-119. L'exclusion des résultats de Levente Seláf concerne enfin un article rédigé en langue allemande qui, pour sa part, ne figure pas dans la bibliographie de Michela Margani, soit « Parallele Geschichte », art. cit. 73-92, où est notamment signalé (*Ibid.*, p. 85-87) le poème anglo-normand anonyme *Pleinte par entre mis sire Henry de Lacy, Counte de Nychole, & sire Wauter de Bybelesworthe, pur la Croiserie en la Terre Seinte*, édité et daté (ca. 1300) par James Orchard et Thomas Wright (éd.), *Reliquiae antiquae. Scraps from ancient manuscripts, illustrating chiefly early English literature and the English language*, London JR Smith, 1845, t. 1, p. 134-136.

³⁴⁴ Adolf Bernardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, p. 123-126 signale quatre *Arts de seconde rhétorique* du dernier Moyen Âge qui citent en exemple des poèmes hélinandiens ne figurant par ailleurs dans aucun autre document médiéval connu. Il s'agit 1) des *Règles de la seconde rhétorique* anonymes vers 1411-1432, 2) de l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet daté de 1493, 3) du *Traité de rhétorique* anonyme rédigé vers 1495-1500 et 4) del'*Instructif de la seconde rhteorique ou fleur de rhetorique* rédigé avant 1502 et attribué à un anonyme surnommé « L'Infortuné ». Les trois premiers textes ont été édités et datés par Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine Reprint, 1974 [1902], p. 29-33, 223 et 259 alors que le fac-similé du second été publié par le soins de Eugénie Droz et Arthur Piaget (éd.), *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, Société des anciens textes français, 1910. Il faut

dramatiques du dernier Moyen Âge (au moins 26 textes)³⁴⁵, voire réapparaître en langue latine (16 textes)³⁴⁶ et néerlandaise (7 textes)³⁴⁷. Ces textes généralement plus tardifs qui entretiennent des liens moins étroits avec la réception médiévale du Reclus de Molliens, ont été exclus du présent répertoire, mais ils pourront évidemment être évoqués de façon ponctuelle afin d'enrichir la réflexion. Ils permettent d'ailleurs, d'ores et déjà, de donner un aperçu global de la production médiévale en strophe d'Hélinand : alors que la plus récente recension exhaustive – qui considérait les « *testi de lingua d'oïl attualmente noti che utilizzano la strofa di Elinando – inclusi i componimenti eterostrofici, i misteri e le arts de rhétorique* » – faisait état d'un total de 107 textes³⁴⁸, il est aujourd'hui possible d'affirmer que le corpus hélinandien s'élève à un total de 162 pièces – dont 139 textes de

également mentionner que *Doctrinal de la seconde Rhétorique* de Baudet Herenc (1432), tel qu'édition par Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, *op. cit.*, p. 195 et p. 29-33 cite également une strophe hélinandienne en guise d'exemple, mais il s'agit d'un extrait du même poème (*La Tour amoureuse*) qui était déjà fourni dans son intégralité par 1) les *Règles de la seconde rhétorique* anonymes. À ces cinq mentions, qui ne fournissent qu'un total de quatre textes distincts, il faut ajouter 5) *L'Art et science de rhétorique* anonyme, qui cite un poème hélinandien afin d'illustrer le fonctionnement de cette forme, ici appelée « simple lay », tel que signalé par Virginie Minet-Mahy dans « Lyrisme de plainte et lyrisme de joie dans trois grands mystères français du XV^e siècle », *Fifteenth-Century Studies*, vol. 29, 2004, p. 153 (en note de bas de page).

³⁴⁵ Aux 10 textes recensés par Adolf Bernardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, p. 115-123 et à celui qui a été signalé dans Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 79, il faut ajouter les 15 textes qu'il a été possible de recenser dans le cadre de cette thèse. Pour les références complètes et un survol de cette question encore ouverte, voir *infra*, p. 214 et sq.

³⁴⁶ Adolf Bernardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.* a recensé 13 textes qui, après vérification, doivent être réduits au nombre de 12. Pour les références complètes, la correction d'Adolf Bernardt et les 4 poèmes supplémentaires recensés dans le cadre de cette thèse, voir *infra*, p. 172-175.

³⁴⁷ En plus de la réécriture du *Miserere* qui a été éditée par Pieter Leendertz Jr. (éd.), *Het Middelnederlandsche leerdicht Rinclus*, *op. cit.* et qui était connue dès Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xxxi-xxxii, Joost Van Driel en a signalé six autres dans un article paru en 2010, soit « Jacob van Maerlant's strophic poems and Flemish literature » dans *Formes strophiques simples*, *op. cit.*, p. 124 (en note de bas de page). Le premier 1) est une prière qui figure dans une traduction néerlandaise de Guillaume de Digulleville, voir Ingrid Biesheuvel (éd.), *Die Pelgrimage vander menscheliker creaturen*, Hilversum, Verloren, coll. « Middeleeuwse studies en bronnen », 2005, p. 92-95. Le second 2) est un texte sans titre dont *incipit* est « *In ene materie ic verstoet* » et qui a été édité par Ernest. F. Kossman (éd.), *Die Haager Liderhandschrift*, *op. cit.*, p. 33-34. Quant aux quatre derniers (3-6), il s'agit de prières, toujours signalées par Joost Van Driel, qui ont été d'abord recensées par Johan Oosterman dans *De gratie van het gebed. Middelnederlandse berijmde gebeden: overlevering en functie. Met bijzondere aandacht voor produktie en receptie in Brugge (1380-1450)*, Amsterdam, Prometheus, coll. « Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen », 1995, p. 44.

³⁴⁸ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.* p. 11. Traduction : « textes de langue d'oïl connus à ce jour qui utilisent la strophe d'Hélinand en incluant les compositions hétérostrophiques, les mystères et les arts de rhétoriques ».

langue d'oïl et 23 de langue étrangère (néerlandais ou latin). On ne peut qu'espérer que ce corpus continuera de s'enrichir dans les prochaines années³⁴⁹.

Cependant, le principal objectif de cette thèse réside moins dans la collecte de données que dans l'amorce d'une réflexion d'ordre poétique, qui soit balisée et orientée par l'exemple du Reclus de Molliens. En effet, ce travail vise avant tout à jeter un peu de lumière sur les règles implicites qui régissent la production et la réception des textes édifiants en strophe d'Hélinand, de façon à mieux comprendre les codes poétiques qui ont assuré le succès de *Miserere* et *Carité* – tout en participant peut-être, par un retour de balancier, à l'enrichissement du champ de recherche émergente sur la poésie hélinandienne. En travaillant ainsi à une sorte d'« essai de poétique hélinandienne », il s'agira en somme de repenser l'œuvre du Reclus de Molliens sous l'angle de sa réception textuelle et manuscrite en montrant comment ses deux textes, souvent réduits à leurs dimensions purement didactiques, misent sur les ressources de cette « forme-sens » pour offrir à leur lectorat une expérience pleinement littéraire.

Afin d'atteindre cet objectif, le plan de cette thèse devra se décliner en trois grandes parties, chacune divisées en deux chapitres, qui s'organiseront selon un ordre de priorité d'abord fixé et orienté par un examen des manuscrits, faisant acte d'entrée en matière. Visant avant tout à singulariser les tendances les plus récurrentes quant à la mise en livre de *Miserere* et *Carité*, ce survol préliminaire des manuscrits offrira un véritable guide à la recherche en permettant de hiérarchiser les tendances les plus essentielles à la réception de l'œuvre, de façon à les aborder plus en détail par la suite selon leur ordre d'importance respective. Ainsi l'omniprésence des textes versifiés dans les recueils de *Miserere* et *Carité* s'impose comme le principe de groupement le plus répandu au sein de la tradition manuscrite, ce qui incitera donc à consacrer la première partie de l'analyse à la versification choisie par le Reclus de Molliens, soit la strophe d'Hélinand (partie I). Après un panorama de l'histoire médiévale de cette forme et de son impact sur la réception du Reclus de Molliens (chapitre 1), il s'agira d'amorcer l'analyse poétique par le biais d'une enquête ciblée sur les usages de l'apostrophe en domaine hélinandien (chapitre 2). À la suite de cette première escale poétique, qui devrait déjà permettre d'entrevoir certaines règles de

³⁴⁹ Au sujet des insertions hélinandiennes, sans doute encore plus nombreuses, dont la découverte est à anticiper dans le corpus des mystères dramatiques des XIV^e-XV^e s., p. 214 *et sq.*

fabrique de la forme et du sens en domaine hélinandien, il faudra continuer de se conformer au témoignage des sources pour poursuivre le parcours de recherche en s'attardant, dans un deuxième temps, sur les pratiques de lecture (partie II).

Souvent réunis à des textes brefs dans l'espace du livre, *Miserere* et *Carité* entretiennent des rapports complexes avec la constellation de la brièveté. Loin de se conformer par eux-mêmes à l'impératif de « faire court », ces poèmes qui s'étendent sur près de 3000 vers chacun semblent pourtant s'être laissés lire à la manière de véritables textes brefs. En témoignent les pratiques de fragmentation textuelle qui ne cessent de s'illustrer dans leur tradition manuscrite et qui s'expliquent peut-être, à terme, par le choix formel de la strophe d'Hélinand – système formel qui s'associe au cours de son histoire à une exigence de brièveté toujours accrue et peut-être même essentielle au procès du sens (chapitre 3). En continuité avec cette réflexion sur les modes de consommation textuelle, qui permettra d'envisager que *Miserere* et *Carité* se sont peut-être laissés lire par pièces détachées, il faudra ensuite s'attarder sur leurs rapports avec les textes chantés, qui assument une présence discrète mais constante au sein de leur tradition manuscrite (chapitre 4). Au terme de ces deux premières parties, qui correspondent aux fondements mêmes de toute étude de la réception – car ils offrent des repères de base quant aux pratiques de lecture et d'écriture –, il deviendra enfin possible de s'intéresser au procès du sens par un examen des thèmes et des enjeux (partie III).

Malgré leur forte topicalité et leur caractère en apparence disparate, les thèmes les plus récurrents au sein de la tradition du Reclus de Molliens sauront afficher une certaine cohérence, voire une véritable spécificité poétique dès lors qu'ils seront repensés à la lumière de l'appartenance hélinandienne de *Miserere* et *Carité*. Qu'il s'agisse de la prédilection pour les textes à portée macabre, de l'omniprésence des littératures mariales ou encore de l'insistance sur la figure d'auteur du Reclus, ces points de focalisation qui se limitent en apparence à de simples thèmes pourront être replacés à la base d'une sorte de dramaturgie de l'énonciation édifiante, qui semble appartenir en propre à la poésie en strophe d'Hélinand. À la différence des quelques poèmes hélinandiens comme les *Vers de la mort* qui affichent une allégeance explicite à la constellation du *memento mori*, la plupart des textes de ce corpus misent, à la manière de *Miserere* et *Carité*, sur le rappel allusif de la mort afin de développer une « esthétique de l'angoisse » faite de sous-entendus,

d'allusions et de détours. Dès lors qu'elle entre en territoire hélinandien, la « rhétorique de la peur³⁵⁰ » qui caractérise la production édifiante du second Moyen Âge prend la forme d'une mise en scène engageant activement le « je » du poète et les contours de sa *persona* afin d'ajouter une coloration funeste à l'ensemble de ses propos (chapitre 5). En plus de jeter une nouvelle lumière sur la *persona* de reclus du poète de Molliens, le drame du moi face à la mort qui se joue à même la voix du poète hélinandien trouve écho dans sa manière toute particulière d'invoquer la Vierge en l'engageant d'abord par la prière dans sa capacité à conjurer la « mort de soi » comme il faudra le montrer par la suite (chapitre 6). En donnant d'abord ancrage à la réflexion dans l'analyse matérielle pour mieux passer par la suite vers l'étude de la forme et rejoindre enfin les questions poétiques, il sera donc possible d'ériger par étape un petit château de cartes, qui se pose à la croisée des disciplines et qui devrait permettre, à terme, de mieux cerner l'attrait médiéval de ce trouvère, qu'on a jadis qualifié de « parfaits ».

³⁵⁰ Jean Delumeau, *Le Péché et la peur*, *op. cit.*, p. 88.

SURVOL DE LA TRADITION MANUSCRITE

UNITÉ ET DIVERSITÉ DES MANUSCRITS

L'œuvre du Reclus de Molliens est conservée en version complète et partielle dans 55 livres médiévaux datés du XIII^e au XV^e siècle (voir annexe 1). Sans proposer une description codicologique exhaustive de chacun de ces livres, ce qui serait *hors propos* en regard des objectifs de cette thèse, il convient de brosser un portrait général orienté par un objectif précis. En proposant une typologie sommaire des différentes tendances qui traversent cette tradition envisagée de façon globale, il s'agit avant tout d'identifier les principales voies qui ont été adoptées au Moyen Âge pour aborder l'œuvre et ainsi tracer les lignes de force capables d'orienter une étude de sa réception. Autrement dit, il s'agit de quadriller ce paysage manuscrit dans ses lignes les plus générales afin d'identifier les points de repère qui sauront guider l'analyse poétique. À cette fin, il faudra procéder par effet d'entonnoir. Avant de cerner les dispositions principales qui assurent l'unité au sein de cette tradition manuscrite – et qui pourront, par le fait même, servir de fondement à la réflexion littéraire –, il faudra d'abord identifier les tendances secondaires, qui réapparaissent avec fréquence sans pour autant s'imposer avec constance parmi cet ensemble de livres. Loin de se réduire à une exigence de méthode, qui se limiterait à contempler l'exception avant d'identifier la règle, cette première escale descriptive promet de préciser et même d'alimenter ou encore de renforcer la réflexion principale, car les chemins de traverse de la réception médiévale du Reclus de Molliens sauront rejoindre, au terme de l'analyse poétique, ses avenues les plus centrales. Avant même d'amorcer ce survol du contenu textuel des manuscrits et de hiérarchiser ainsi les tendances, il convient d'amorcer l'analyse par le plus petit dénominateur commun, à savoir la mise en page et l'aspect extérieur des livres.

Caractéristiques matérielles : mise en page et aspect extérieur

En ce qui concerne l'aspect des manuscrits, l'élément le plus invariable au sein de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens concerne tout simplement la disposition des lettrines. Il ne s'agit ni de leur taille, ni de leur style ni même de leur couleur, mais bien de leur emplacement au fil du texte, qui n'admet quasiment aucune variation dans l'ensemble des témoins connus. À la différence des nombreuses traditions manuscrites où

l'emplacement des lettrines peut varier d'une copie à l'autre – de façon à porter une emphase visuelle qui semble renforcer l'importance sémantique de certains passages au détriment de certains autres¹ –, les manuscrits de *Miserere* et *Carité* interdisent pratiquement tout changement quant à la localisation de ces marqueurs : les lettrines sont systématiquement disposées au premier vers de chaque douzain. Loin de se prêter aux caprices des scribes, voire aux projets ciblés de certains concepteurs de manuscrits qui cherchent à développer leur propre « poésie de la lettrine² », l'emplacement de ces marques graphiques s'impose donc avec constance au sein de cette tradition, comme l'a d'ailleurs noté Levente Seláf au sujet d'autres textes adoptant la même formule strophique que le Reclus de Molliens³. Cette pratique ne manque pas d'attirer l'attention sur l'initiale de l'unité strophique, qui est toujours signalée par des marqueurs saillants. Certes, leur ornementation et leur nature peuvent varier comme le montrent les exemples suivants. Or qu'elles soient ornées, filigranées, voire encadrées de dorures ou tout simplement présentées en alternance de bleu et de rouge, les lettrines réapparaissent inlassablement à l'initiale de chaque bloc de douze vers :



BnF fr. 12594, f. 130r (Ms. N)

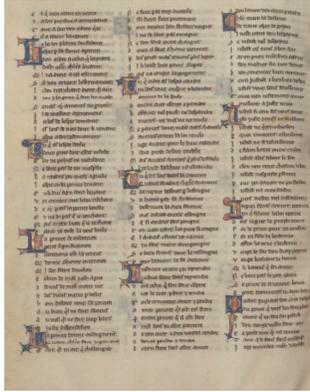


Arsenal 3527, f. 119r (Ms. R)

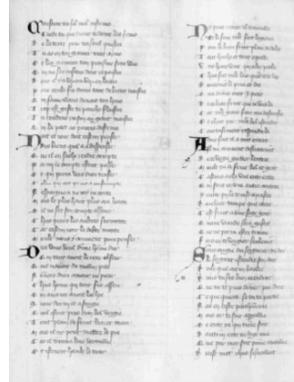
¹ Voir par exemple Françoise H. M. Le Saux, « On capitalization in some early manuscripts of Wace's *Roman de Brut* », dans Bonnie Wheeler (dir.), *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, Cambridge, D. S. Brewer, 2004, p. 29-47 ; Sylvie Triaire et Patricia Victorin (dir.), *Deviser diviser : pratiques du découpages et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Littératures », 2011 et Danièle James-Raoul, « La poésie de la lettrine dans *Le Roman de Silence* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 12, 2005, p. 227-245.

² *Idem*

³ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 62 a noté cette tendance dans les mss. des *Vers de la mort*. Voir le développement *infra*, p. 157-162 au sujet de cette mise en page au sein du corpus hélinandien.



Arsenal 3142, f. 217v (Ms. S)



BnF fr. 1543, f. 156v (Ms. L)

Cette convention de mise en page semble pratiquement faire acte de loi au sein du corpus. En effet, il n'a été possible de recenser qu'un seul et unique exemplaire qui fasse véritablement exception à la règle⁴. Il s'agit d'ailleurs de l'un des plus tardifs de toute la tradition, à savoir le manuscrit *U* (Bruxelles, KBR 11074-78), recueil daté du milieu du XV^e siècle (ca. 1440) qui contient des textes aussi caractéristiques du dernier Moyen Âge que le *Livre de Prudence* de Christine de Pizan (f. 72r-115r). Selon la description d'Anton van Hamel, ce livre présente les poèmes du Reclus de Molliens dans leur plus simple appareil, c'est-à-dire « sans titre, sans rubriques et même sans initiales au début des strophes⁵ ». En négligeant ainsi, par l'absence d'initiale, d'attirer l'attention sur *l'incipit* de chaque douzain, ce manuscrit tardif se refuse donc d'emprunter la voie commune à une cinquantaine d'autres livres. Outre ce cas d'exception, il faut conclure que la mise en page de *Miserere* et *Carité* présente une sorte de « signature visuelle », qui régule et qui régit l'appréhension du texte dans la quasi-totalité des cas : en divisant le texte comme s'il s'agissait d'une série de modules juxtaposés, qui s'additionnent les uns aux autres comme autant de petits blocs de douze vers répétés, elle incite à appréhender l'œuvre à partir d'une

⁴ Il est impossible de savoir si la main adventice ayant copié une strophe de *Carité* dans la marge du ms. *j* (f. 38r) a rehaussé la première lettre du douzain par un marqueur quelconque, car la partie du feuillet qui donne le premier vers est rognée comme on peut le voir sur *DVL. Digivatlib*, Cité du Vatican, Librairie du Vatican, URL : < https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1616 > (consultée 20.05.2019). Étant donné que ce même ms. comprend une autre strophe hélinaudienne ajoutée en marge (f. 48v), cette fois tirée des *Vers de la mort* (*VM-H.*, str. 1), où *l'incipit* ne s'accompagne d'aucun marqueur, il est probable que le premier vers n'ait jamais été rehaussé pour *Carité*. Vu son caractère atypique, ce ms. est exclu des considérations à suivre sur la mise en page.

⁵ Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xxvii.

unité formelle de base, soit celle la strophe, pour ne pas dire de la strophe hélinandienne, point de référence qui promet de montrer une pertinence accrue au fil de l'analyse.

La seconde convention de mise en page la plus récurrente n'est, pour ainsi dire, que le corollaire de la première : il s'agit de la copie ligne par ligne, sur le modèle de la colonne. En effet, les copies de *Miserere* et *Carité* se déploient typiquement sur deux colonnes (29 mss.) même s'il arrive que la copie, tout en conservant le modèle de la colonne, occupe l'ensemble de la page (15 mss.) ou se décline, toujours ligne par ligne, sur trois rangées (3 mss.)⁶ :

Mise en page	Nombre	Témoins concernés
Une colonne	15 mss.	<i>A, B, D, E, H, i, j, l, m, t, V, X', Γ, Φ et Ω</i>
Deux colonnes	29 mss.	<i>C, c, e, F, f, G, h, I, J, K, L, M, N, n, o, P, p, Q, q, R, S, T, U, W, X, Y, Z, Δ, θ, Λ, Σ et Ψ</i>
Trois colonnes	3 mss.	<i>b, O et S</i>

Il faut mentionner que les quelques copies qui diminuent ou multiplient ainsi le nombre de colonnes correspondent, le plus souvent, aux exemplaires les plus singuliers quant à leurs dimensions générales. Les copies sur une seule colonne se trouvent généralement dans les plus petits exemplaires du corpus et celles qui étendent le texte sur trois rangées correspondent aux grands formats. Autrement dit, les variations quant au nombre de rangées ne reflètent, en règle générale, que les contraintes matérielles les plus élémentaires, soit celles qui incitent à moduler la mise en page en fonction de l'espace disponible sur les feuillets.

Encore une fois, il ne se trouve qu'un seul exemplaire qui refuse ce canevas de base ou qui, pour être plus exact, en propose une variation, car les coordonnées typiques de la mise en page sont maintenues malgré tout. Le scribe du manuscrit *c* (Reims, BM

⁶ Le nombre de colonnes dans les mss. *a, d, s* et *r* n'a pas pu être obtenu. Le ms. *c* comporte bel et bien deux colonnes, mais elles s'organisent selon une configuration particulière qui sera exposée sous peu. Le ms. *e* donne *Miserere* sous la forme d'un fragment de 15 vers, qui n'occupe qu'une seule colonne, mais qui est rangé à gauche de façon à accueillir, comme dans le reste de ce livre, une seconde rangée. Quant au ms. *j*, la mise en page considérée (1 colonne) concerne l'œuvre occupant le corps du texte – et non l'unique strophe de *Carité* copiée à la marge par une main adventice.

1275) transcrit le *Miserere* sur deux colonnes principales (f. 116r-132r), mais rationalise l'espace disponible en divisant chacune d'entre elles en deux sous-segments, de telle sorte que chaque colonne présente deux lignes plutôt qu'une seule :



Reims, BM 1275, f. 18v (ms. c)⁷

Malgré cette variation, qui reste par ailleurs sans précédent parmi les manuscrits connus et consultés⁸, ce livre continue d'afficher la signature visuelle caractéristique du corpus : il situe toutes les lettrines, comme il se doit, au premier vers de chaque strophe. Ainsi la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* présente une certaine stabilité sur le plan visuel en attirant une attention constante sur l'unité strophique, qui est soulignée par la répétition des lettrines à l'entrée de chaque douzain et qui se déploie de manière systématique sur le modèle de la colonne.

Pour rester dans le domaine de la présentation visuelle, la tradition manuscrite du Reclus de Molliens se démarque également par la fréquence des enluminures. Il se trouve près d'une vingtaine d'exemplaires où l'un ou l'autre de ces deux poèmes s'accompagne d'illustrations (mss. *A, b, C, d, g, H, I, M, n, R, S, W, Z, Γ, Σ, Φ* et Ω)⁹. Ce simple relevé quantitatif témoigne déjà d'une forte présence des supports visuels et artistiques, près de la

⁷ Cette reproduction est tirée du site internet de *BVMM*, *loc. cit.* URL : < <https://bvmm.irht.cnrs.fr/sommaire/sommaire.php?reproductionId=4887> > (consultée 11.01.2019).

⁸ Parmi les quelques 1000 lignes de la recension incomplète de *Carité* fournie par le ms. *t*, il s'en trouve trois qui présentent également une variation qui consiste à copier un même vers sur deux lignes plutôt que sur une seule, voir Maria Christina Gelinck et Pieter Johannes Stoepker (éd.), *Li Romans de Charité [...] selon le manuscrit d'Amsterdam, op. cit.*, p. 3.

⁹ La notice de référence du ms. *d* signale « une miniature en tête de chacun de ces deux traités moraux en vers français, avec lettre tourneures en couleurs » sans préciser les sujets représentés, voir Gille Floriant, *Musée de l'Ermitage impérial, op. cit.*, p. 36. Celle du ms. *n* signale des « espaces réservés ou illustrations » sans spécifier laquelle de ces deux options s'applique, si bien qu'il est possible que le travail n'ait pas été complété. La présence d'image n'a pas pu être vérifiée pour certains mss. comme *a* et *l*.

moitié des témoins complets étant associés à des illustrations. Or il ne tient pas même compte des exemplaires qui contiennent des images sans pour autant les associer de façon spécifique à *Miserere* et *Carité*. Sont par exemple exclus de ce décompte les nombreux livres semblables au manuscrit θ (BnF fr. 837)¹⁰, où l'œuvre du Reclus de Molliens n'est associée à aucune illustration (f. 203r-203v), quoique le livre lui-même en contienne une, en l'occurrence une petite enluminure placée à l'ouverture du recueil (f. 1r). Malgré cet effet de restriction, qui relève simplement de la méthode en laissant à l'écart les témoins dont les illustrations n'ont aucun lien direct avec le corpus principal, la présence d'enluminures continue de s'imposer comme une tendance digne de mention.

En ce qui concerne leur disposition au sein de la copie, ces illustrations se conforment à un modèle plutôt strict : les représentations visuelles sont généralement placées en tête de texte. Certes, il peut arriver que les enluminures se multiplient comme dans les cas relativement isolés des manuscrits *n* (Vatican, BAV Reg. lat. 315)¹¹ et Ψ (Dijon, BM, 525)¹². Le premier est un recueil inorganique composé de trois segments distincts, dont le dernier est entièrement consacré à une recension du *Miserere* amputée de la fin (48r-55v). Selon la description d'Anne-Françoise Labie-Leurquin, il fournit « quatre

¹⁰ L'une des deux notices principales, qui fournit les précisions quant à la datation (après 1278), est due à Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », *Mouvances et jointures*, art. cit. La seconde provient de la base de donnée en ligne *Hypercodex*, loc. cit. Documentation complémentaire par Julien Stout, « BnF fr. 837 », *eCodex*, loc. cit.

¹¹ Faute d'avoir pu consulter la notice d'André Wilmart, *Codices Reginenses latini*, Cité du Vatican, Bibliotheca Vaticana, 1945, t. II, p. 193-199, la description principale est de Keith V. Sinclair, qui reprend les données de cette première source dans un article « Sur quelques oraisons particulières du *Codex vaticanus reginensis latinus* 315 », *Manuscripta*, vol. 40, 1996, p. 119-125. Ce ms. inorganique se compose de trois différents livres réunis en un seul, qui contiennent tous des textes français et sont tous datés des alentours du XIV^e s malgré leurs origines distinctes. La troisième et dernière partie (f. 48r-55v), soit celle qui donne *Miserere* sous la forme d'un fragment (str. 1-77), ne contient aucun autre texte que celui du Reclus de Molliens. La datation de cette dernière section (fin XIII^e - première moitié XIV^e s.), ses dimensions et ses caractéristiques matérielles (dont les indications quant aux images), proviennent du travail d'Anne-Françoise Labie-Leurquin synthétisé sur *Jonas*, loc. cit., URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74357> > (consultée 04.11.2018).

¹² Description principale et système de datation (s'étendant par étape entre 1355 et 1362) par Yolanta Zaluska et al., (dir.), *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, Editions du CNRS, coll. « Corpus des manuscrits enluminés des collections publiques des départements », 1991, p. 201-205. À la suite d'Ernest Langlois, *Les Manuscrits du Roman de la Rose. Description et classement*, Lille / Paris, Tallandier / Champion, coll. « Travaux et mémoires de l'Université de Lille », 1910, p. 122, la descriptrice principale signale que ce ms. a été constitué à partir de trois campagnes d'ajouts, dues à « une seule main » et respectivement datés de 1355, 1361 et 1362 par le moyen de colophons. Elle rappelle en outre que ce ms. faisait partie d'un ensemble plus vaste, dont l'autre partie est conservée de manière lacunaire dans le ms. BnF naf. 20001 (f. 5-15). Description complémentaire et indices quant à l'interprétation par Sylvia Huot, *The Romance of the Rose and its Medieval Readers*, op. cit., p. 75-84.

illustrations ou espaces ménagés¹³ » en l'espace de sept feuillets à peine (f. 48r, f. 49v, f. 53r et f. 54v) : même si les sujets représentés ne sont pas spécifiés et qu'il n'a pas été possible de déterminer s'il se trouve un illustrateur qui a profité – ou non – de ces « espaces réservés » pour y réaliser des enluminures, il faut conclure que le texte de ce manuscrit est balisé de partout par l'image ou que, du moins, l'intention originelle était telle. Quant au second, il s'agit d'une collection textuelle élaborée au cours du XIV^e siècle où l'œuvre du Reclus de Molliens est accompagnée d'une quinzaine de vignettes (f. 129r, 129v, 131r, 131v, 132v, 133r, 131v, 134v, 144v, 146r, 146v, 147v, 149r, 149v et 154r). La plupart de ces illustrations ont été découpées, si bien qu'il est encore une fois impossible de connaître le détail des sujets représentés. On peut néanmoins supposer, grâce aux quelques rubriques latines encore conservées, qu'elles affichaient une certaine proximité avec le texte en représentant peut-être un roi, par exemple, là où le paratexte signale « *ad reges* » (f. 147v) et où l'œuvre se consacre précisément à invectiver la royauté (*Car.*, str. 30). Mais au-delà du témoignage de ces manuscrits qui semblent cultiver un lien étroit entre le texte et l'image – dont la nature exacte reste toutefois difficile, voire impossible à établir étant donné l'état de la documentation –, il est sans doute plus pertinent de s'arrêter au cas de figure le plus fréquent : le plus souvent, le dyptique du Reclus de Molliens fait l'objet d'une seule enluminure par poème, généralement placée en ouverture de texte.

Ces images présentent un fort intérêt, qui réside dans l'importante similitude de leurs sujets – surtout en ce qui concerne *Carité*. À quelques exceptions près (ms. *b*, f. 275v, ms. *W*, f. 58v et ms. *Z*, f. 216r), les copies illustrées de ce poème reconduisent une même topique visuelle (ms. *C*, f. 17r, ms. *H*, f. 54r, ms. *I*, f. 120r, Ms. *S*, f. 216v, ms. Σ , f. 166r, ms. Ψ , f. 146r, ms. Φ , f. 1r¹⁴), soit celle de la distribution de petits pains ronds :

¹³ Anne-Françoise Leurquin signale cette caractéristique dans *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74357> > (consultée 04.11.2018). Le contenu des images n'est pas malheureusement spécifié et il n'est pas mentionné si les « espaces réservés » ont été comblés ou non.

¹⁴ L'image du ms. Φ , f. 1r, qui est un dyptique illustrant les deux sujets les plus typiques de *Carité* (distribution de pain) et de *Miserere* (auteur à l'ouvrage), est cependant placé à l'entrée du *Miserere*. Pour la reproduction, voir *infra*, p. 97.



BnF fr. 1838, f. 120r (ms. *I*)



Arsenal 3142, f. 216v (ms. *S*)



Dijon, BM 525, f. 146r (ms. *Ψ*)



BnF fr. 20048, f. 17r (ms. *C*)

Cette scène d'aumône, qui réapparaît à l'identique dans la plupart des témoins illustrés de *Carité*, fonctionne comme un véritable redoublement du titre. La charité est une vertu théologique qui porte un double sens spirituel et matériel ; elle renvoie non seulement à l'amour du prochain à travers l'amour du divin, mais également à la pratique concrète de l'aumône et du don – laquelle est systématiquement représentée ici par la distribution de pain. En donnant ainsi à voir ce que le poème donne déjà à lire, cette image conventionnelle ajoute une forte stabilité à l'identité visuelle du poème. Elle facilite le repérage du texte au sein du codex et fonctionne à sa manière, du seul fait de la répétition des occurrences, comme une sorte de « signature visuelle » de l'œuvre. D'ailleurs, l'un des trois témoins faisant exception à cette tendance tend paradoxalement à confirmer la règle. Dans le manuscrit *b* (BnF fr. 12576), la scène de distribution de pain n'est pas spécifiquement liée à *Carité*. Elle est tout de même associée à l'œuvre du Reclus de Molliens : l'image du partage de pains ronds (ms. *b*, f. 263r) – par l'effet d'un choix délibéré ou d'une simple erreur de l'illustrateur ? – est plutôt placée en ouverture du *Miserere* (f. 263r-275r).

Les enluminures associées à ce dernier texte sont un peu plus variées même si elles affichent à leur tour une certaine constance, fondée cette fois sur l'image récurrente de

l'auteur. Parfois, la représentation du poète se limite à la banale topique de l'auteur à l'ouvrage – laquelle est si souvent employée, dans le langage artistique médiéval, qu'elle fait sans doute partie des modèles de base à copier par tout artiste pour s'appliquer à tout texte¹⁵. Cependant, les représentations d'auteur associées au *Miserere* peuvent également cibler le Reclus de Molliens de façon plus spécifique en le montrant, comme on l'a déjà vu, à la fenestrelle de son récluseoir ou en se contentant de le présenter comme un moine – dont la couleur de tunique peut, comme on sait, se modifier d'une copie à l'autre en passant volontiers du noir au blanc. Si l'auteur peut être impliqué dans différentes activités, il reste à l'honneur dans la majorité des copies illustrées du *Miserere*. Qu'il paraisse à sa fenestrelle (ms. Σ , f. 144r), qu'il récite les premiers vers du fameux psaume *Miserere* (ms. *M*, f. 1r) ou qu'il reçoive l'inspiration d'une figure céleste (ms. *H*, f. 1r), il est souvent présenté en posture de prière, mais il peut également se montrer en train de prononcer un sermon (ms. Ω , f. 1r)¹⁶ ou tout simplement en train d'écrire (ms. *A*, f. 1r) :



Amiens, BM 437, f. 144r (Ms. Σ)



BnF fr. 24307, f. 1r (Ms. *M*)

¹⁵ *supra*, p. 36 (en note de bas de page) pour les références à consulter au sujet de cette topique visuelle.

¹⁶ Edward Billings Ham, « Un manuscrit retrouvé du Reclus de Molliens », art. cit., p. 591 signale que le ms. Ω – qui n'a pas pu être consulté en personne – associe *Miserere* (f. 1r-58v) à la « représentation assez médiocre d'un religieux qui prononce un sermon » (f. 1r). L'un des mss. de *Carité* qui refuse la topique de la distribution de pain, soit le ms. *W* (f. 58v), illustre ce même sujet.



BnF fr. 1658, f. 1r (Ms. H)



BnF fr. 1763, f. 1r (Ms. A)

Cette insistance sur la figure de l’auteur, voire sur sa *persona* de moine ou de reclus, est tout à fait cohérente avec le prestige de ce poète dont la « boine auctorité » (*Exemple du riche homme et du ladre*, p. 182) est largement reconnue par le public médiéval. Or elle participe peut-être également, comme on le verra plus loin, d’une mise en scène essentielle à la réception de son œuvre, qui engage activement sa *persona* afin d’ajouter un caractère dramatique à la transmission du contenu édifiant. Avant de s’en convaincre, il faut se contenter pour l’instant de noter qu’elle contribue à renforcer la cohérence de sa présentation manuscrite. Même si l’identité visuelle de *Miserere* est moins forte que celle de *Carité* – dont le titre est directement illustré par une topique visuelle qui semble fixée une fois pour toute –, l’association de ce poème avec la figure de son auteur fait partie des traits récurrents qui expriment une certaine stabilité au niveau de l’aspect visuel des manuscrits du Reclus de Molliens, comme le résume cette illustration du manuscrit Φ (Berlin, SB Hamilton 191)¹⁷, où les images-signatures associées à chacun de ces deux textes sont réunies sous la forme d’un diptyque, soit celle de l’auteur et de la distribution de pain :

¹⁷ Description principale et datation (ca. 1300) par Dominique Stutzmann et Piotr Tylus, *Les Manuscrits médiévaux français et occitans de la Preussische Staatsbibliothek et de la Staatsbibliothek zu Berlin preussischer Kulturbesitz*, Wiesbaden, Harrassowitz, coll. « Kataloge der Handschriftenabteilung », 2007, p. 159-161. Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xxxiv note que les feuillets donnant le dernier texte, soit la *Grande Bible Nostre-Dame* (f. 128r-135v) « paraissent avoir été ajoutés plus tard à ceux qui contiennent les poèmes du Renclus », mais il ne présente pas les arguments qui appuient son hypothèse, laquelle n’est d’ailleurs pas reprise dans la notice principale.



Berlin, SB Hamilton 191, f. 1r (Ms. Φ)¹⁸

L'aspect extérieur de ces livres est plus variable – même s'il est possible de dégager certaines tendances. À l'exception de trois exemplaires copiés sur papier (mss. *J*, *M* et *U*), qui sont tous datés du XV^e siècle et qui correspondent incidemment aux exemplaires les plus tardifs¹⁹, la tradition manuscrite du Reclus de Molliens est dominée – sans surprise – par le parchemin. La qualité du matériau est cependant variable. À la manière du manuscrit *I* (BnF fr. 1838), objet de luxe de la fin du XIV^e siècle qui comporte une quarantaine d'illustrations de prix²⁰, il se trouve quelques exemplaires d'apparat copiés sur vélin. Le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) en offre un autre exemple. Dans ce recueil du XIII^e siècle, qui formait à l'origine la première partie d'un plus vaste ensemble aujourd'hui scindé, la majorité des textes est accompagnée d'illustrations (25 miniatures)²¹, sans parler des dorures occasionnelles et du vélin de prix. À ces deux livres associés à la plus haute aristocratie, qui figurent respectivement dans la collection des rois de France²²

¹⁸ Cette reproduction provient de *BVMM*, *loc. cit.*, URL : < https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&corpus=manuscrit&COMPOSITION_ID=15980&IMAGE_ID=1201365&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle > (consultée 23.01.2019).

¹⁹ Il faut noter que les feuillets de garde de certains mss. sont parfois faits de papier même si le reste est copié sur parchemin comme dans le ms. *b*, voir Keith Busby *et al* (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, p. xxix.

²⁰ Pour la liste de ces images, dont l'une est reproduite *supra*, p. 36, voir Marie-Hélène Tesnière, « BnF fr. 1838 », *loc. cit.*

²¹ Pour la description des images, voir Céline van Hoorebeek, « ms. 9411-26 », *art. cit.*, p. 134-142. Au sujet de l'illustrateur surnommé « maître au menton fuyant » et de son assistant, qui ont illustré ce ms. en s'impliquant à différents degrés dans le projet, on consultera la synthèse de Alison Stones, *Gothic Manuscripts*, *op. cit.*, vol. 1, p. 60 et vol. 2, p. 177-187, ainsi que l'enquête de Camille Gaspar et Frédéric Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures*, *op. cit.*, p. 202-213.

²² Voir *supra*, p. 22.

et des ducs de Bourgogne²³, il serait possible d'en ajouter d'autres comme le manuscrit *S* (Arsenal 3142), riche exemplaire illustré daté du XIII^e siècle (ca. 1285-1292) qui conserve le Reclus de Molliens dans l'opulence et le faste²⁴. Aux côtés de ces exemplaires d'apparat, qui assument une fonction d'ostentation manifeste en se donnant comme des signes extérieurs de richesse et de culture, se trouvent quelques exemplaires plus bas de gamme comme le manuscrit *P* (BnF fr. 25545). Copié sur un parchemin médiocre et dépourvu de toute illustration, ce recueil organique²⁵ dont l'ordonnancement a été remanié à plus d'une reprise, comporte plusieurs signes de manipulation et d'usage : textes interpolés, annotations et signes de repérage ajoutés (table des matières, rubriques internes)²⁶, tout semble indiquer que la fonction de ce recueil d'aspect modeste consistait davantage à se faire lire qu'à se faire voir. Quoique la quantité des exemplaires illustrés atteste de la qualité générale des livres du corpus, il faut sans doute situer la norme entre ces deux pôles.

Les dimensions de ces livres se conforment également à certaines normes²⁷. Dans la majorité des cas (31 mss.), la hauteur de la page se situe entre 200 et 300 mm, ce qui correspond au format typique d'un in-quarto.

Hauteur	Nombre	Témoins concernés
Moins de 200 mm.	12 mss.	<i>A, B, D, E, i, k, l, m, N, V, X', Ω</i>
200-299 mm.	31 mss.	<i>a, b, C, c, e, G, g, H, h, I, J, j, L, M, n, O, o, P, Q, R, T, t, U, X, Y, Γ, Δ, Λ, Σ, Φ, Ψ</i>

²³ Ce livre est mentionné au n° 785 de l'inventaire de la bibliothèque des ducs de Bourgogne dès 1467-1469, mais il existe plusieurs hypothèses concurrentes quant à ses premiers destinataires, lesquelles sont résumées et référencées dans Céline van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », art. cit., p. 137.

²⁴ Au sujet des illustrations du ms. *S*, dont l'une est copiée *supra*, p. 36, voir surtout François Avril, « Œuvres d'Adenet le roi et autres pièces versifiées en ancien français (dont Jean Bodel d'Arras, *Chanson de Guiteclin de Sassoigne*, *Fables* de Marie de France, Baudouin de Condé, *Dits* dont le *Dit des trois morts et des trois vifs*) », dans François Avril et al. (dir.), *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 269.

²⁵ Même si la plupart des chercheurs plus anciens tels que Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xviii-xix et Arthur Langfors, « *Le Dit des quatre rois* », art. cit., p. 87-91 soutenaient que ce ms. était inorganique, l'hypothèse de son inorganicité a été réfutée par Olivier Collet dans « "Textes de circonstance" », art. cit., p. 306-308 et dans *Hypercodex*, *loc. cit.*

²⁶ Pour le détail, voir *Idem*.

²⁷ La remarque méthodologique suivante s'applique à la synthèse des dimensions donnée ici, ainsi qu'aux informations plus détaillées fournies dans l'annexe : le format est tiré de la principale notice de chaque ms. (soit celle qui est donnée en note à la première mention) sauf pour l'ensemble des mss. qui étaient connus d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. vi-xxxvi – pour lesquels les dimensions données par l'éditeur sont privilégiées. Les mss. *d, f, q, r* et *s* ne sont pas considérés ici.

300 mm. et plus	7 mss.	<i>F, K, S, p, W, Z</i> et θ
-----------------	--------	-------------------------------------

Dans ce contexte où près de 60% des livres affichent des dimensions comparables, les plus grands formats et les petits exemplaires de poche font figure d'exception. Les premiers, soit ceux dont la hauteur de la page dépasse les 300 mm, représentent à peine 10% de cette tradition (7 mss.). Sans surprise, ils correspondent aux exemplaires les plus riches tels que le manuscrit *W* (Bruxelles, 9411-26), tout juste mentionné, qui se distingue comme le plus grand livre du corpus en affichant des dimensions de 385 par 265 mm. Un peu plus nombreux (12 mss.), les plus petits formats intéressent davantage. Certes, il s'agit dans certains cas de simples fragments détachés de leur contexte d'origine comme dans le témoin *X'* (BnF naf. 934)²⁸ qui présente quelques strophes du *Miserere* (f. 33r-34v) dans un recueil d'épaves textuelles réunies à l'époque moderne, voire dans le manuscrit *k* (Cambridge, UL Add. 2751/10)²⁹ qui se compose d'à peine quatre feuillets (f. 1r-4v), lesquels sont d'ailleurs fortement rognés. Mais outre ces quelques livres infortunés, les plus petits exemplaires du corpus tendent à afficher un point commun digne de mention et révélateur d'une tendance plus générale.

La plupart de ces formats de poche affichent une parfaite unité sur le plan métrique et formel en se consacrant, de façon exclusive, à la poésie hélinandienne. Qu'ils donnent seulement le couple *Miserere* et *Carité* (mss. *A, d, i, l* et Ω) ou qu'ils l'unissent à d'autres pièces adoptant la même forme tels les *Vers de la mort* (ms. *B*, f. 130r-141v et ms. *t*, f. 21r-29r), *l'Estris des quatre vertus*³⁰ (ms. *V*, f. 66r-72r) ou encore la *Bible Nostre Dame selon*

²⁸ La principale notice pour les mss. *X* et *X'*, soit deux livres qui représentent deux témoins distincts étant cependant conservés dans un même livre aujourd'hui, est de Paul Meyer, « Bibl. nat., nouv. acq. fr. 934 », art. cit., p. 59-75. La datation des fragments des deux poèmes qui est proposée dans *Ibid.*, p. 71, soit XIV^e s. pour *Miserere* (ms. *X'*) et fin XIII^e s. pour *Carité* (ms. *X*), est différente de celle d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xxx-xxxi qui propose, à l'inverse, XIII^e s. pour *Miserere* et XIV^e s. pour *Carité*. La datation retenue dans l'annexe est la plus récente, soit celle de Paul Meyer.

²⁹ Notice de référence et datation (XIII^e s.) par Edith Brayer, « Manuscrits français de Cambridge, Bibl. Univ. Add. », *Bulletin d'information de l'Institut de recherche et d'histoire des textes*, vol. 10, 1962, p. 34 qui signale que le feuillet primitif de ce témoin rogné devait mesurer 140/110mm. (mesure retenue ici) même si le ms. fait aujourd'hui 110/70mm. Compléments par Anne-Marie Bouly de Lesdain, « Les manuscrits didactiques antérieurs au XIV^e siècle : essai d'inventaire », *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes*, vol. 13, 1964-1965, p. 62-63.

³⁰ Édition et datation (XIII^e s.) par Arthur Langfors, *Notice des manuscrits de la Bibliothèque municipale de Metz et 10047 des nouvelles acquisitions du fonds français de la Bibliothèque 261 nationale suivie de cinq poèmes français sur la parabole des quatre filles de Dieu*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Extrait des notices et extraits des manuscrits », 1932, p. 139-291. La longueur de ce texte, telle que présentée en annexe (27 str.), ne reflète pas l'original. *Ibid.*, p. 113 explique en effet que, dans le ms. qui donne ce texte à titre

*l'Ave Maria*³¹ (ms. V, f. 72-81v), les formats de poche trouvent souvent leur unité dans le choix exclusif du douzain adopté par le Reclus de Molliens. Cette tendance est d'autant plus notable qu'elle recoupe la plupart des livres connus qui admettent uniquement des textes en strophe d'Hélinand (mss. *A, a, B, d, H, i, l, t, V, Γ* et Ω)³², soit sept de ces onze exemplaires. D'ailleurs, les livres faisant à première vue exception se laissent aisément recadrer dans la règle car ils dépassent le barème quantitatif adopté ici (200 mm et moins) par quelques millimètres à peine : les manuscrits *a* (Turin, L.V.54), *H* (BnF fr. 1658)³³ et *t* (Amsterdam, UB XXIII B8) *Γ* (Londres, BL. Harley 4354)³⁴ mesurent respectivement 206/146mm, 237/142mm, 210/140mm et 203/124mm. Parfois, ces formats de poche exclusivement consacrés à la poésie hélinandienne peuvent présenter des illustrations comme dans le manuscrit *A* (BnF fr. 1763)³⁵, où l'auteur à l'ouvrage est représenté dans la première majuscule du *Miserere* (f. 1r)³⁶, mais ils sont le plus souvent dépourvus d'images. Tous copiés sur une seule colonne, comme l'annonce déjà leur format réduit, ils reconduisent la mise en page typique de *Carité* et *Miserere* en attirant une attention systématique sur le premier vers de chaque douzain et l'appliquent à l'ensemble des textes contenus.

D'un point de vue matériel, la tradition manuscrite du Reclus de Molliens est donc traversée par certaines constantes – même si aucune d'entre elles ne s'exprime de façon parfaitement systématique. Souvent accompagnés d'enluminures, les livres du corpus tendent à représenter des sujets similaires en recourant presque toujours, en ce qui concerne *Carité*, à une même scène d'aumône et en explorant, dans le cas du *Miserere*, des topiques plus variées qui trouvent une certaine unité dans l'image de l'auteur. Cette relative cohérence visuelle est renforcée par la stabilité de la mise en page : toujours transcrites sur

d'*unicum*, « la plus grande partie de notre poème manque, à la suite de la disparition de plusieurs feuillets, entre les fol. 70 et 71 actuels ».

³¹ Cet *unicum* inédit (ayant été consulté en personne) est incomplet de la fin, tel que signalé sur la fiche numérisée par Gallica tirée des *Notices des manuscrits du département des Manuscrits et de la bibliothèque de l'Arsenal établies par la section romane de l'IRHT*, URL : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1402697> > (consultée 18.04.2019).

³² Au sujet de ce corpus manuscrit, voir *infra*, p. 136 et sq.

³³ Notice principale et datation (XIV^e s.) par Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xii.

³⁴ Notice principale et datation (première moitié du XIV^e s.) par Cyril Ernest Wright, *Fontes Harleiani. A Study of the sources of the Harleian collection of manuscripts preserved in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Londres, printed by order of the Trustees, 1972.

³⁵ Principale description et datation (fin XIII^e s.) par Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. vi. p. 311.

³⁶ Voir illustration *supra*, p. 96.

le modèle de la colonne, même si le nombre de rangées peut se modifier à l'occasion, les copies attirent une attention quasi-systématique sur l'unité formelle de la strophe en ajoutant des lettrines de style et de taille variable à l'initiale de chaque douzain. Enfin, ces livres dont la qualité matérielle est également variable affichent les dimensions typiques d'un in-quarto dans la majorité des cas, même s'il se trouve quelques grands formats marqués par un certain luxe et quelques plus petits livres privilégiant les littératures en strophe d'Hélinand.

Tendances secondaires : typologie du contenu textuel

En ce qui concerne le contenu textuel des livres, la tradition manuscrite du Reclus de Molliens affiche une diversité autrement plus imposante. *Miserere* et *Carité* tendent en effet à s'immiscer dans les contextes manuscrits les plus variés, ce qui rend problématique toute tentative de classement. Certes, il est possible d'établir des distinctions élémentaires. Par exemple, les « monographies », qui donnent *Miserere* et *Carité* à l'exclusion de tout autre texte (mss. *A, a, d, H, i, l, F* et Ω) se laissent aisément distinguer des « collections textuelles » qui conservent l'œuvre du Reclus de Molliens avec une variété d'autres pièces (tous les autres). De même, les témoins qui ne donnent qu'un extrait ou un simple « fragment » de l'un de ces deux poèmes (mss. *e, f, h, j, k, m, n, o, p, X, X', \theta* et *A*) s'opposent à ceux qui en offrent des recensions plus complètes (tous les autres). Cette opposition se complique évidemment dès lors que l'on considère les exemplaires ayant subi des dommages matériels tel que le manuscrit *i* (Aberystwyth, NL Wales 5001B)³⁷, où manquent quatre strophes au début de *Miserere* et neuf à la fin de *Carité*, voire dans les cas plus graves comme le manuscrit *C* (BnF fr. 20048)³⁸, où le *Miserere* est incomplet des 106 premiers douzains suite à la perte de plusieurs feuillets³⁹. Outre ces accidents de

³⁷ L'une des notices principales, soit celle qui signale l'incomplétude du texte et fournit la datation (fin XIII^e / début XIV^e s.), est de Anne-Marie Bouly de Lesdain, « Les manuscrits didactiques antérieurs au XIV^e siècle », art. cit., p. 59. Les deux autres, qui sont respectivement rédigées et cautionnées par Marie-Laure Savoye, sont des « Manuscrits de la National Library of Wales contenant du français », dans *Carnet de recherche de la section romane de l'IRHT*, loc. cit., URL : < <https://romane.hypotheses.org/187> > (consultée le 08.05.2019) et Jonas, loc. cit., URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74663> > (consultée le 08.05.2019).

³⁸ Description principale et datation (fin XIII^e / début XIV^e s.) par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. viii-xix.

³⁹ *Idem*

l'histoire du livre – qui ont bien été recensés dans l'édition d'Anton van Hamel⁴⁰ et dans les notices consacrées aux exemplaires comme le livre d'Aberystwyth qui lui étaient inconnus⁴¹ –, il faut encore mentionner les quelques cas de figure comme dans le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) qui donnent à la fois des extraits isolés (f. 2v-3v) ainsi que des œuvres complètes (f. 37v-76v), ce qui entraîne non seulement un recoupement entre ces deux catégories mais fait également en sorte que le même texte peut se donner à lire deux fois plutôt qu'une, comme on le verra plus loin, dans le contexte d'un même livre. Pour compléter ce survol des distinctions élémentaires, il faut enfin évoquer un critère déjà mentionné. Les manuscrits qui réunissent le couple *Miserere* et *Carité* (34 manuscrits sur 55) s'opposent à ceux qui isolent l'un ou l'autre de ces textes (mss. *c, e, g, h, J, j, k, m, N, n, o, p, q, R, r, T, t, X, X', θ, Δ* et *Λ*) en témoignant en ce sens d'une préférence très marquée pour *Miserere* (mss. *c, e, f, J, k, m, N, n, p, R, T, X', θ, Δ* et *Λ*) au détriment de *Carité* (mss. *g, h, j, o, t, et X*).

Par-delà ces catégories de base, qui concernent surtout la manière de traiter et de présenter les poèmes du Reclus de Molliens, il faut faire le constat d'une diversité profonde quant au contexte textuel de ces livres, c'est-à-dire que le type de textes qui s'unit au dyptique dans l'espace du codex n'a rien d'uniforme – dès lors que l'on considère que la catégorie des textes « didactiques » ou « religieux », qui évidemment domine, est trop générale pour jeter la lumière sur la réception médiévale de ces deux textes. Car en effet, à chaque fois qu'une tendance s'exprime avec force dans le contexte restreint d'un seul livre, voire qu'elle réapparaît avec une certaine constance dans un petit groupe de manuscrits, elle demeure le plus souvent impuissante, malgré son impact ciblé, à rendre compte de la tradition manuscrite dans son ensemble. Il vaut tout de même la peine d'exposer la diversité de ces contextes manuscrits en s'attardant d'abord sur les tendances secondaires avant d'exposer, dans la dernière section de ce chapitre, les éléments de constance qui assurent une certaine unité à ce corpus. En attirant l'attention sur les tendances de second ordre qui réapparaissent dans plusieurs livres sans trouver d'écho global dans le reste du corpus, ainsi que sur quelques cas de figure plus inusités, il s'agira ici d'exposer la variété intrinsèque

⁴⁰ *Ibid.*, p. vii-xcii.

⁴¹ Voir les notices données à la première mention des mss. dont les sigles sont en lettres minuscules et pour le ms. *Ω*, voir Edward Billings Ham, « Un manuscrit retrouvé du Reclus de Molliens », art. cit., p. 589-593.

des contextes textuels qui s'expriment dans la tradition manuscrite de ces deux textes tout en commençant à identifier, à travers une typologie en quatre temps, certains éléments de récurrence.

La première tendance secondaire consiste à conserver l'œuvre dans un contexte marqué par la dévotion mariale. Par exemple, il se trouve un fragment du *Miserere* dans le célèbre manuscrit *A* (BnF fr. 12483)⁴². Mieux connu des médiévistes sous le nom de *Rosarius*⁴³, ce recueil du XIV^e siècle (ca. 1328-1350) repose sur la figure fédératrice de la Vierge pour réunir une diversité de genres littéraires à teneur édifiante (prières, chansons, miracles, *exempla*, poèmes personnels, descriptions moralisées, etc.) suivant un principe de récurrence ternaire inspiré de la tradition des *Psalteria Mariae* comme l'a notamment montré Marie-Laure Savoye à la suite d'Arthur Langfors⁴⁴. Dans cette collection ouvertement dédiée à Notre-Dame – où le scribe va jusqu'à relever la signification mariale des textes cités en ajoutant des vers de son cru –, le passage du *Miserere* choisi pour figurer à titre d'extrait (*Mis.*, f. 4r-6v) reflète parfaitement la teneur générale du livre : il s'agit d'une série de 34 strophes qui correspondent à la seule et unique section du diptyque qui se consacre exclusivement à Notre-Dame en donnant à lire une miracle marial (*Mis.*, str. 239-258) suivi d'une prière à la Vierge (*Mis.*, str. 259-273). Or ce livre bien connu des médiévistes et souvent étudié est loin d'être le seul à présenter l'œuvre en contexte marial, voire à porter l'attention sur la section consacrée à la Vierge.

Dans le manuscrit *T* (Arsenal 3518)⁴⁵, recueil du XIII^e siècle où le *Miserere* (f. 98v-116v) est suivi de chansons mariales notées (f. 117r-118r), la figure de la Vierge occupe

⁴² Notice principale par Arthur Langfors, « Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, 1916, vol. 39, t. II, p. 503-665. Parmi les différentes datations proposées pour ce ms., celle de Marie-Laure Savoye (ca. 1328-1350) a été retenue, voir son argumentaire dans « Semis, transplantation et greffe : les techniques de la compilation dans le *Rosarius* », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 200.

⁴³ *Idem*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 200-203 et Arthur Langfors, « Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale », art. cit., p. 503-665. On consultera en complément, parmi les différentes publications consacrées à ce ms., Gérard Gros, « Du sommaire encyclopédique à la compilation mariale. Étude sur la moralisation des choses dans le *Rosarius* (Paris, Bibl. nat., fr. 12483) », dans Denis Hüe (dir.), *Le Divin, discours encyclopédiques. Actes du colloque de Mortagne-au-Perche*, Caen, Paradigme, coll. « Varia », 1994, p. 181-200.

⁴⁵ Description de référence par Kathryn A. Duys, Kathy Krause et Alison Stones, « Gautier de Coinci's *Miracles de Notre Dame*: manuscript list », art. cit., p. 346 et 358-359. Ce ms. est réputé avoir à l'origine formé un tout avec le ms. Arsenal 3517. Datation (ca. 1270-1280) par Alison Stones, « Illustrated *Miracles de Notre Dame* manuscripts listed by stylistic attribution and attributable manuscripts whose *MND* selection is unillustrated », dans *Miracles, music and manuscripts*, op. cit., p. 374 et 383.

également un rôle central. Plusieurs textes lui accordent en effet l'avant-scène à la manière des *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci (f. 1r-77v), du *Tombeor Notre-Dame*⁴⁶ (f. 89r-93r) ou du *Miracle de la Sacristine*⁴⁷ (f. 96r-98v). En outre, ce recueil aujourd'hui morcelé en *membra disjecta* s'unissait à l'origine à l'Arsenal 3517. Dans cette configuration première, il s'ouvrait d'ailleurs sur une série de feuillets annonçant clairement la centralité de la figure mariale : à la manière d'un prélude visuel et musical, l'ouverture originale du manuscrit *T* donnait une illustration en pleine page de la généalogie de Notre-Dame, rehaussée de dorures et disposée à la suite de chansons mariales notées (Arsenal 3517, f. 7r et 1r-4v)⁴⁸. Alors que ce contexte suffit déjà à ériger la Vierge en figure tutélaire de la lecture, le paratexte du *Miserere* renforce cet effet en portant à nouveau l'attention sur la section mariale de l'œuvre : annoncée par la rubrique « *D'un moine qui reproit ses compaignons pour ce qu'il cantoient haut* » (ms. *T*, f. 113r), l'extrait s'accompagne d'une série de marqueurs (rubrique initiale à l'encre rouge, numéro d'ordre à la marge supérieure, lettrine initiale de taille plus importante) (f. 113r). Le manuscrit *Ψ* (Dijon, BM 525) fait pratiquement la même chose en insistant moins sur le miracle marial que sur la prière qui lui fait suite (*Mis.*, str. 259-273). En effet, la table des matières (ms. *Ψ*, f. 2r-4v) donne une entrée à part pour cette section du *Miserere* : intitulée « *Oroison de nostre dame* » (f. 2v) et accompagnée d'un numéro de feuillet ancien (CXXXIX), cette prière déjà aisément repérable se signale d'autant plus qu'elle s'accompagnait à l'origine d'une illustration aujourd'hui découpée (f. 144v). Quant au manuscrit *p* (Bruxelles, KBR 9391), il présente tout simplement cette prière comme s'il s'agissait d'un texte autonome (v. 155r-155v) en l'associant à une rubrique initiale qui souligne sa qualité : « *Orisons de nostre dame, tres boine* » (f. 155r).

Nombreux sont en somme les manuscrits qui invitent à lire le Reclus de Molliens à l'horizon du culte de la Vierge. Tantôt, il s'agit simplement de placer des textes mariaux dans le voisinage immédiat de *Miserere* et *Carité* comme dans le manuscrit *I* (BnF fr. 1838)

⁴⁶ Édition par Pierre Kunstmann (éd.), *Vierge et Merveille. Les Miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 : Bibliothèque médiévale », 1981, p. 142-177.

⁴⁷ François Zufferey, « L'histoire littéraire dans les prologues de *Renart* et de *Sacristine* », *Romania*, vol. 127, 2009, p. 303-327.

⁴⁸ Ces deux éléments sont entrecoupés par une explication textuelle de la généalogie de la Vierge (f. 5r-6v) qui se clôt sur l'image d'un clerc pointant vers ladite généalogie, cette fois illustrée en pleine page (f. 6v). Les textes donnés dans cette première partie, tels que décrits par Alison Stones, « Notes on the artistic context », art. cit., p. 69, sont encore plus marqués par la thématique mariale.

qui introduit l'œuvre par quelques prières mariales en prose⁴⁹ (f. 92r) ou dans le manuscrit Φ (Berlin, SB Hamilton 191), où la *Grande Bible Nostre-Dame* en quatrain d'alexandrins monorimes⁵⁰ (f. 128r-135v) est le seul texte conservé avec *Miserere* et *Carité* (f. 1r-127v). Tantôt encore, le contexte d'ensemble du recueil est marqué par ce thème même si d'autres textes à teneur morale et religieuse y sont admis. Par exemple, le manuscrit Z (BnF fr. 23111) réserve l'avant-scène aux littératures mariales en privilégiant des textes comme les *Plaintes de la vierge en prose* (f. 204r-208r)⁵¹ et les *Miracles* de Gautier de Coinci (f. 1r-1v, 64v-79r, 256v-316v et f. 321r-332v), mais il s'ouvre cependant à d'autres thèmes en admettant des textes comme les *Vers de la mort* (f. 317r-320v) où la Vierge n'est jamais mentionnée. Enfin, il arrive que les passages du diptyque qui se consacrent à Notre-Dame fassent l'objet d'une attention spéciale comme dans les quelques recueils déjà mentionnés (mss. *m*, *p*, *T*, *A* et Ψ) qui donnent la section mariale du *Miserere* à titre de texte indépendant ou qui misent sur le paratexte pour en signaler la présence au sein d'un texte complet. Or il s'en trouve encore beaucoup d'autres qui abondent dans le même sens à la manière du manuscrit *E* (BnF fr. 15212), où se trouve une manicule ajoutée à la marge (f. 67v) qui pointe précisément là où débute le miracle de la Vierge (*Mis.*, str. 239). Il existe même un livre – jamais intégré jusqu'à ce jour à la liste des témoins manuscrits du Reclus de Molliens – qui mise sur la refonte complète du *Miserere* afin de redonner l'avant-scène à cette section mariale. La stratégie du manuscrit *q* (Londres, BL Add. 16608) consiste tout simplement à repenser l'ordre des strophes, de façon à offrir à l'« oraison », qui fait normalement acte de finale au *Miserere*, le rôle fondateur et inaugural de discours d'ouverture. Cette réorganisation des douzains, qui a suffi jusqu'ici à interdire l'identification de ce passage, suffit à ajouter au poids sémantique de cette oraison.

Ainsi la relecture mariale de l'œuvre fait partie des quelques tendances de fond qui s'illustrent sous des formes diverses dans plusieurs manuscrits. Pourtant, elle est loin de rendre compte des dynamiques globales qui animent l'ensemble du corpus, car il se trouve plusieurs livres qui, à l'exception de la section mariale du *Miserere*, ne compte pas même

⁴⁹ Textes inédits

⁵⁰ Maurice Wilmotte (éd.), « *Louanges de la Sainte Vierge* », dans *L'Enseignement de la philologie romane à Paris et en Allemagne (1883-1885). Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique*, Bruxelles, Polleunis / Ceuterick & Lefebure, 1886, p. 35-52.

⁵¹ Masami Okubo (éd.), *Les Traditions apocryphes dans la littérature mariale du Moyen Âge. Etude et édition de textes français des XIII^e-XV^e siècles*, PhD, Université Paris-Sorbonne, 1996.

un seul texte consacré à la Vierge, comme en témoigne par exemple le manuscrit *C* (BnF fr. 20048)⁵². Du reste, il n'y a pas à s'étonner que les manuscrits de *Miserere* et *Carité* réservent la part belle aux œuvres mariales à une époque comme le second Moyen Âge où le culte de Notre-Dame est à la fois « un fait religieux, politique et social⁵³ ». En ce sens, l'omniprésence de la figure de la Vierge dans la tradition manuscrite du Reclus de Molliens n'illustre peut-être rien d'autre qu'une sorte de reflet attendu de la « vogue mariale » qui touche par ailleurs toutes les sphères de la culture. Même si des liens plus intimes entre la Vierge et le Reclus sauront se révéler à terme (chapitre 6), il faut tout de même insister d'entrée de jeu sur le caractère topique de ce rapprochement, surtout dans la tradition manuscrite de textes religieux tels que *Miserere* et *Carité*. Même si un texte marial aussi emblématique que les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci peut réapparaître à quelques reprises dans ces livres (mss. *R*, *T*, *Z* et Λ), cette tendance ne doit pas faire illusion, car cette œuvre, dont la tradition manuscrite est particulièrement imposante, augmente déjà les chances de recoupement avec n'importe quel autre texte. Du reste, le texte marial de Gautier de Coinci n'est pas le plus récurrent au sein de la tradition.

À cet égard, il faut déjà évoquer une seconde tendance, soit celle qui consiste à insister sur le thème de la mort et ses dérivés. Depuis l'obsession de la *mors subita* jusqu'au spectre du jugement *post-mortem* des âmes, en passant par la crainte de la mort individuelle, les questions funestes qui nourrissent le spectre du trépas à des fins édifiantes sont souvent mises à l'honneur dans les manuscrits du corpus. C'est d'ailleurs là qu'il faut rechercher les plus fidèles « alliés » de *Miserere* et *Carité*, soit les textes qui réapparaissent le plus souvent d'un livre à l'autre au sein de leur tradition manuscrite. Œuvre fréquemment réunie au diptyque (mss. *B*, *f*, *j*, *O*, *t*, *W*, *Y*, *Z*, Θ et *A*), les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont sont évidemment à replacer dans cette tendance, car ils revisitent la tradition du *memento mori* depuis le point de vue individuel du poète en adoptant la strophe hélinandienne pour inciter à la conversion sous la menace de la mort et du jugement.

⁵² Notices principales par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. viii-ix et Henri Omont *Catalogue général des manuscrits français*, *op. cit.*, t. III : *Ancien Saint-Germain français* (n° 18677-20064), p. 473. Datation selon *Archives et manuscrits*, *loc. cit.*, URL : < <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc51650v> > (consultée 07.12.2018).

⁵³ Gérard Gros, « Aimer Marie : l'hommage poétique à la Vierge », dans Frank Lestringant et Michel Zink (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 467. Pour des références plus complètes sur l'engouement marial propre au second Moyen Âge, voir chapitre 6.

Les autres textes les plus répandus abondent dans le même sens. Poème en quatrain d'alexandrins monorimes daté de la toute fin du XIII^e siècle (1291-1296), le *Testament* de Jean de Meun⁵⁴ (mss. *J, K, M, N, U, A* et *Ψ*) donne à lire les dernières volontés du second auteur du *Roman de la Rose*. Pressé par le spectre de la mort, l'auteur animé par la crainte du jugement individuel dans l'espace d'outre-tombe est entraîné par un désir de conversion, qui le pousse à formuler une palinodie artistique et morale à portée exemplaire. Quant aux *Quinze signes du jugement dernier*⁵⁵, qui ne cessent de réapparaître en diverses versions au sein de la tradition (mss. *E, K, O, P, Θ* et *A*), ils délaissent en partie la perspective de la *mors prima* – qui touche seulement le corps et interrompt l'existence terrestre –, pour soulever la menace plus sérieuse et plus fondamentale de la *mors secunda* – qui prive définitivement l'âme de la vie éternelle et qui correspond en quelque sorte à la mort réelle. À ce trio de textes édifiants qui cultivent explicitement le thème de la mort et qui trouvent l'essentiel de leur force de persuasion dans le spectre de la rétribution *post-mortem*, s'ajoute un dernier texte qui représente une sorte d'exception. Parmi les textes les plus répandus au sein de cette tradition, le *Doctrinal Sauvage*⁵⁶ (mss. *D, f, J, K, W, Δ, Θ, A* et *Ψ*⁵⁷) est le seul à ne pas se consacrer principalement au thème de la mort – même si la question est évidemment abordée à l'occasion.

En plus de ces textes à portée macabre, qui s'imposent comme les plus répandus dans la tradition, l'importance de ce thème s'illustre également par le contexte textuel immédiat de *Miserere* et *Carité*. Que l'on pense par exemple au manuscrit *f* (Turin, L.V.32)⁵⁸, qui donne un extrait du premier poème et une recension complète du second

⁵⁴ Silvia Buzetti-Gallarati (éd.), *Le Testament maistre Jehan de Meun: un caso letterario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, coll. « Scrittura e scrittori », 1989.

⁵⁵ Erik von Kraemer (éd.), *Les Quinze signes du jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, coll. « Commentationes humanarum litterarum », 1966.

⁵⁶ Aimo Sakari (éd.), *Doctrinal Sauvage, publié d'après tous les manuscrits*, Jyväskylä, Jyväskylän Yliopisto, coll. « Studia philologica Jyväskyläensia », 1967.

⁵⁷ Le *Doctrinal* ne figure pas dans l'actuel ms. *Ψ* mais dans un autre livre qui lui était uni à l'origine, à savoir le ms. Paris, BNF, naf 20001, f. 5v-6v.

⁵⁸ Notice principale et datation par Gabriele Giannini, « Turin L.V.32 », *eCodex, loc. cit.* qui a décrit ce ms. aujourd'hui détruit par le feu (1904) à partir des notes manuscrites prises avant l'incendie par Georges-Jean Mouchet, qui sont dispersées dans les ms. Moreau 1727 (f. 195r-375v), Moreau 1725 (f. 1r-3v), BnF, fr. 9218 (f. 518r-525v) et Paul Meyer, conservées dans le BnF, naf. 23965 (f. 566-579). La principale description publiée avant l'incendie est due à Auguste Scheler, *Notices et extraits de deux manuscrits de la bibliothèque royale de Turin*, Bruxelles, Fr.-J. Olivier, 1867, p. 66-97 (le même texte figure dans *Le Bibliophile belge*, vol. 2, 1867, p. 1-33).

dans un contexte marqué par une imposante diversité générique et thématique. Or, comme l'a noté Keith Busby, l'extrait du *Miserere* donné dans ce recueil s'inscrit « dans la continuité d'une séquence qui donne un aperçu des différentes versions de l'existence outre-tombe⁵⁹ » en rapprochant notamment la *Voie de Paradis* de Rutebeuf⁶⁰ (f. 27r-33v), le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc⁶¹ (f. 33v-37v), les *Congés* de Jean Bodel (f. 46v-49v). Dans le même esprit, il se trouve une main médiévale adventice, qui est intervenue dans le manuscrit *b* (BnF fr. 12576) pour ajouter un petit texte à portée funeste : sur les feuillets laissés vacants à l'ouverture du diptyque, elle a copié un court poème strophique qui ne figure nulle part ailleurs et qui donne à lire une déploration funèbre sur le trépas d'un notable, soit *La Mort du Comte de Henau*⁶² (f. 261v-262r). À cette tendance, qui consiste à disposer des textes organisés autour du thème de la mort dans le voisinage rapproché de *Miserere* et *Carité*, les principaux « alliés » du Reclus de Molliens ne font pas exception. Dans le manuscrit *K* (BnF fr. 834)⁶³, par exemple, ce duo (78r-117r) est introduit par le *Testament* de Jean de Meun (f. 50r-76v)⁶⁴. Le manuscrit *O* (BnF fr. 1444) donne les *Vers la mort* (f. 168r-170r) à la suite de *Miserere* (f. 154v-167v) et le manuscrit *Y* (Chantilly, BC 474)⁶⁵ place ce poème d'Hélinand de Froidmont (ms. *Y*, f. 98v-103r) tout juste après *Carité* (f. 81r-98r). Les *Vers de la mort* peuvent même circuler en tête-à-tête avec ces deux textes comme dans le manuscrit *B* (BnF fr. 2199), où le *memento mori* du

⁵⁹ Keith Busby, « Le contexte manuscrit du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », dans *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁰ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, *op. cit.*, p. 341-400.

⁶¹ Madelyn Timmel-Mihn (éd.), *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc*, *op. cit.*,

⁶² Potvin Charles (éd.), *Panegyriques des comtes de Hainaut et de Hollande, Guillaume I et Guillaume II*, Mons, Masquillier & Dequesne, coll. « Publications », 1863.

⁶³ Notice principale et datation (ca. 1300) par Ronald Noel Walpole (éd.), *The Old French Johannes translation of the Pseudo-Turpin chronicle. A critical edition*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1976, t. II, p. 44-55.

⁶⁴ Les dossiers suspendus de l'IRHT tels que résumés dans *Jonas* suggèrent que ce ms. est « peut-être hétérogène : il semblerait qu'on ait introduit dans un ancien ensemble les transcriptions d'un autre scribe, ff. 50-118 », *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45561> > (consultée 08.05.2018). Cette hypothèse n'est pas reconduite dans la notice principale, soit Ronald Noel Walpole (éd.), *The Old French Johannes translation*, *op. cit.*, p. 44-55. Il vaut peut-être la peine de noter que la section qui réunit le *Testament* aux deux poèmes du Reclus correspond précisément à celle qui est supposée « hétérogène », ce qui tendrait à renforcer, par une histoire textuelle commune, la proximité de ces trois textes. Or cette hypothèse, il faut le rappeler, n'est pas confirmée.

⁶⁵ Description de référence et datation (XIII^e s.) par Mohan Halgrain, « La tradition manuscrite des *Fables* de Marie de France. Le manuscrit 474 de la Bibliothèque de Chantilly, un témoin négligé », *Reinardus, Yearbook of the International Reynard Society*, vol. 20, 2007-2008, p. 17-28.

moine de Froidmont (ms. *B*, f. 130r-141v) vient en quelque sorte ajouter un troisième pan au diptyque en s'imposant comme le seul texte à s'unir au couple (f. 1r-129v).

L'importance du thème de la mort dans la réception de *Miserere* et *Carité* se mesure à une pluralité d'autres indices, qui feront plus loin l'objet d'un développement détaillé (chapitre 5). Or pour s'en convaincre de façon préliminaire, il n'est pas inutile d'évoquer le traitement réservé dans l'espace du manuscrit à certains passages consacrés à la mort. Tout comme la section mariale du *Miserere* peut être signalée à l'attention par le paratexte ou encore littéralement isolée de son texte-source, le passage d'une dizaine de strophes du même poème, qui explore le thème de la *mors subita* (*Mis.*, str. 218-227) fait l'objet d'un traitement spécial dans le manuscrit *P* (BnF fr. 25545). Intégré, comme attendu, au corps du *Miserere* (f. 110r-132v) sous une rubrique interne par ailleurs sans précédent dans le reste de la tradition, qui insiste déjà clairement sur son contenu macabre (« *de la mort* » (f. 128v), ce passage est recopié une seconde fois par une main quasi-contemporaine à la conception du recueil (main 2/3)⁶⁶, qui profite des quelques folios laissés vacants à l'ouverture du *Miserere* pour retranscrire ce passage macabre dans son intégralité (f. 108r-109r)⁶⁷. Cette intervention tend déjà à rehausser l'importance du passage en le copiant deux fois plutôt qu'une, mais elle semble de surcroît s'inscrire dans une stratégie d'ensemble. Résolument avide d'enseignements sur le trépas, la main qui a recopié cet extrait s'est appliquée à créer un véritable « îlot de cohérence⁶⁸ » autour du thème de la mort en alignant une suite de textes à forte connotation funeste. Fruit du travail d'un seul et même copiste (main 2/3)⁶⁹, le passage sur la *mors subita* est précédé par le *Dialogue des trois morts et des trois vifs* de Baudouin de Condé⁷⁰ (f. 106r-108r.), les *Quinze signes du jugement dernier*⁷¹ (f. 106r-108r) et le *Purgatoire de saint-Patrick*⁷² (f. 97r-104r) comme s'il s'agissait de réorienter la lecture de l'œuvre du Reclus de Molliens – qui fait

⁶⁶ Selon la description de *Hypercodex*, *loc. cit.*

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ Expression de Wagih Azzam, Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français », art. cit., p. 657.

⁶⁹ *Hypercodex*, *loc. cit.*

⁷⁰ Auguste Scheller (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, *op. cit.*, t. I, p. 197-203.

⁷¹ Version en vers K éditée par Reine Mantou (éd.), « Le thème des *Quinze signes du jugement dernier* dans la tradition française », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 45, n° 3, 1967, p. 827-842.

⁷² Version en couplet d'octosyllabes exclusive au ms. *P* éditée par Marianne Mörner (éd.), *Le Purgatoire de saint Patrice du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds français 25545*, Lund / Leipzig, Gleerup / Harrassowitz, coll. « Lunds Universitets Årsskrift », 1920.

immédiatement suite à cette série macabre – en ravivant la crainte du trépas à l’ouverture de ses deux poèmes.

Le *Miserere* comporte d’ailleurs un autre passage portant sur la mort qui semble avoir revêtu une importance particulière aux yeux du lectorat. Il s’agit d’un micro-récit allégorique sur le jugement *post-mortem* des âmes (*Mis.*, str. 56-68) qui s’est détaché de son texte-source à plus d’une reprise afin de cultiver une sorte de vie autonome. Alors qu’Anton van Hamel signalait déjà la présence de cet extrait dans les manuscrits *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) et *θ* (BnF fr. 837), où il est désigné comme le *Vergier de Paradis* (ms. *W*, f. 2v-3v et ms. *θ*, f. 203r-203v), le même passage a été repéré depuis lors dans le manuscrit *f* (Turin, L.V.32), recueil aujourd’hui détruit qui donnait précisément le même passage à titre de texte isolé (f. 37v-46r)⁷³. Ainsi ce micro-récit tiré du *Miserere*, qui interroge « l’existence outre-tombe » à travers la narration allégorique comme le résume Keith Busby⁷⁴, semble avoir été apprécié comme un petit texte à part entière, ce qui fournit déjà un indice significatif quant à son intérêt aux yeux du lectorat. Dès lors qu’il s’ajoute aux autres indices tout juste survolés sur le contexte manuscrit de *Miserere* et *Carité*, il permet déjà d’envisager que le thème de la mort et de l’existence *post-mortem* a pu faire partie des enjeux qui ont guidé l’appréhension médiévale de l’œuvre. Autrement dit, la portée générale du propos édifiant a pu trouver l’un de ses principaux ancrages dans une certaine « rhétorique de la peur », déjà centrale à l’approche partiellement attritionniste du péché qui caractérise le *Miserere* selon Jean-Charles Payen⁷⁵. Ainsi l’œuvre du Reclus de Molliens, comme le résume Gilles li Muisi, a pu servir de guide à « Qui voelt a boine fin venir » (*Méditations*, v. 280).

Or même si cette piste de lecture a été empruntée à l’occasion par le lectorat médiéval de *Miserere* et *Carité*, elle s’avère à son tour insuffisante pour rendre compte de la tradition manuscrite dans son ensemble. Au même titre que la relecture mariale de l’œuvre, elle fait partie des tendances de fond qui réapparaissent souvent sans pour autant s’imposer partout, car il se trouve, encore une fois, plus d’un livre n’ayant aucun rapport explicite et soutenu avec ce thème. Du reste, cette obsession récurrente de la mort est à

⁷³ Pour plus de détails sur cet extrait, voir notamment *infra*, p. 275 et sq.

⁷⁴ Keith Busby, « Le contexte manuscrit du *Songe d’Enfer* de Raoul de Houdenc », dans *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, op. cit., p. 54.

⁷⁵ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 498-500.

replacer, à son tour, dans un phénomène plus général de culture chrétienne. Même si l'essentiel de la réception du Reclus de Molliens se situe avant la véritable « explosion de l'esthétique macabre » qui caractérise les productions culturelles du dernier Moyen Âge, il reste que le thème de la *timor mortis*, qui demeure après tout une constante anthropologique, est volontiers mis à profit dans l'esprit des pratiques de prédication qui se développent à partir du XIII^e siècle et qui repensent les fondements du christianisme à la mesure des laïcs. À cette époque, le thème de la mort prend une importance croissante comme l'a bien montré Jean Delumeau, si bien qu'il revêt à son tour un caractère à ce point topique qu'il peut difficilement servir de guide à la recherche.

Par ailleurs, la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* est traversée d'une troisième tendance, qui consiste cette fois à aborder l'œuvre à partir de la figure d'auteur du Reclus de Molliens. Le manuscrit *G* (BnF fr. 576) en offre une illustration. Ce recueil daté de la fin du XIV^e siècle (1382) se compose de trois duos textuels, qui trouvent chacun leur unité sous la figure fédératrice d'un auteur⁷⁶. *Miserere* et *Carité* y sont copiés sous les rubriques « *Après s'en siut le livre del Renclus de Moilliens* » (f. 119r) et « *Explicit li renclus de moilliens* » (f. 161v), qui effacent déjà l'identité individuelle de chaque texte derrière la figure tutélaire du poète. À ce premier duo qui se rattache à un même auteur de façon explicite s'ajoute un second couple, soit l'*Escole de Foy*⁷⁷ et le *Tresor Nostre Dame*⁷⁸, qui sont tous deux associés à la figure auctoriale de Jean Brisebare : « *Après s'ensieut l'Escole de Foy, que fist .J. Brisebare l'an .m. .ccc. .xxvii.* » (f. 93r-113v) et « *Le Tresor Nostre Dame que fist le dit Brisebare* » (f. 113v-120v). En ouverture de ce recueil déjà marqué par des figures d'auteurs, chacune associée à un petit duo textuel, se trouve un dernier couple, qui reconduit ce même principe de continuité auctoriale – même s'il engage deux textes dont l'attribution est tout à fait erronée. Le premier est une traduction

⁷⁶ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 58-59 propose une interprétation similaire.

⁷⁷ Poème inédit, dont la datation (1327) vient de la rubrique initiale du ms. le conservant à titre d'*unicum* : « *Après s'ensieut l'Escole de Foy, que fist .J. Brisebare l'an .m. .ccc. .xxvii.* » (ms. *G*, f. 93r).

⁷⁸ Édition par Albert Henry (éd.), *Poème du XIII^e siècle en l'honneur de la Vierge*, Mons, L. Desquesne, coll. « Publications de la Société des bibliophiles séant à Mons », 1936. Datation (premier tiers du XIV^e s.) par Arthur Langfors, qui corrige celle proposée par l'éditeur, dans son compte-rendu « Albert Henry, *Poème du XIII^e siècle en l'honneur de la Vierge* », *Romania*, vol. 247, 1936, p. 401-404.

de la *Consolation de Philosophie* de Boèce par Jean de Thys⁷⁹ (f. 1r-82r), qui est cependant attribuée à Jean de Meun dans ce contexte (« [...] *translatus in hunc modum a magno Johanne de Meun [...]* », f. 82r), attribution qui a continué de soulever le doute chez la critique moderne jusqu'à ce que John Keith Atkinson l'exclue de façon définitive en 2011⁸⁰. Quant au second, soit les *Sept Articles de la foy* (f. 83r-93r), il se trouve également une longue histoire de méprise médiévale et moderne⁸¹, qui fait erronément de Jean de Meun son auteur et qui a cessé de faire débat en 1881 grâce à la démonstration proposée par Paulin Paris⁸², lequel propose plutôt de l'attribuer à un certain Jean Chapuis. Les deux attributions à Jean de Meun sont donc tout à fait infondées. Elles s'accompagnent néanmoins d'une confusion opportune qui est manifestement mise à profit, dans ce contexte, pour soutenir le projet d'ensemble d'un livre, reposant en partie sur la récurrence de figures actoriales afin d'assurer sa cohérence (Reclus de Molliens, Jean Brisebarre et pseudo-Jean de Meun). Non seulement ces auteurs sont explicitement mentionnés, mais ils sont systématiquement donnés responsables d'une petite suite de duos textuels, qui se succèdent les uns aux autres comme dans une petite galerie de figures dédoublées.

Le manuscrit *S* (Arsenal 3142) fait pratiquement la même chose en multipliant les regroupements textuels fondés sur des figures d'auteurs comme l'ont montré Wagih Azzam et Olivier Collet⁸³. Dans ce luxueux recueil du XIII^e siècle, qui a été fabriqué par l'addition d'une série de cahiers indépendants à l'origine⁸⁴, *Miserere* et *Carité* s'inscrivent dans une unité codicologique autonome (f. 203r-226v), où leur auteur est à la fois nommé et illustré : le Reclus de Molliens est représenté à l'ouverture du premier texte dans la spécificité de sa *persona* d'ermite à son récluseoir (f. 203r)⁸⁵ et il est à nouveau mentionné dans la rubrique qui met un terme au diptyque : « *Explicit Miserere et Charité / Que li Reclus de Moilien*

⁷⁹ Édition partielle par John Keith Atkinson (éd.), « *Li livres de confort de Philosophie de Jean de Meun* », dans A. M. Babbi (dir.), *Rinascite di Ercole : Convegno internazionale, Verona, 29 maggio-1 giugno 2002*, Verona, Fiorini, coll. « *Medieovi* », 2002, p. 393-397.

⁸⁰ John Keith Atkinson, « La traduction wallonne de la *Consolatio philosophiae* de Boèce (le Boèce en rime, 3^e quart du XIV^e siècle, de Jehan de Thys) : analyses lexicologiques, scriptologiques et philologiques », *Revue de linguistique romane*, 75, 2011, p. 469-516.

⁸¹ Au sujet de l'attribution de ce texte, voir notamment *infra*, p. 303 et *sq.*

⁸² Paulin Paris, « Jean de Meun, traducteur et poète », dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, vol. 28, p. 427-429.

⁸³ Tendance remarquée par Wagih Azzam et Olivier Collet dans « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal », art. cit.

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ Pour la reproduction, voir *supra*, p. 36.

rima » (f. 226v). Or il n'est pas le seul à être mis en avant de la sorte. Il se trouve par exemple une autre unité codicologique, également indépendante d'un point de vue matériel, qui fait suite aux deux poèmes du Reclus de Molliens et qui réunit cette fois deux textes de Jean Bodel, à savoir ses *Congés* en strophe d'Hélinand suivis de sa *Chanson des Saisnes*⁸⁶. Explicitement nommé dans ce contexte par la rubrique « *Expliciunt li congié Jehan Bodel* » (f. 229r), l'auteur est représenté sous la guise d'un lépreux à l'ouverture de ses *Congés* (f. 227r), reprenant ainsi la *persona* de ladre qu'il adopte dans ce poème hélinandien. Les œuvres d'Adenet le Roi et de Baudouin de Condé sont également à l'honneur dans ce livre, qui s'ouvre sur trois longs textes attribués au premier (*Cléomadès*, f. 1r-72r ; *Enfances Ogier*, 73r-119v et *Berte aus grans piés*, f. 120v-140v⁸⁷) pour mieux se refermer sur une série finale, qui aligne non moins de dix-neuf textes brefs attribuables au second (f. 300v-320r). Sans même parler des sections qui donnent des œuvres sérielles comme les *Fables* de Marie de France⁸⁸ – réunissant ainsi plusieurs dizaines de ses fables sous une miniature qui la représente dans sa singularité de femme (f. 256r) –, il faut tout simplement admettre, avec Olivier Collet et Wagih Azzam, que « la place de l'écrivain à l'intérieur des mécanismes de production artistique⁸⁹ » est l'un des éléments centraux de la logique du recueil, si bien que l'auteur de *Miserere* et *Carité* s'inscrit à nouveau dans un projet d'ensemble où sa personne et sa *persona* de reclus sont mises à l'honneur, de concert avec celle d'autres auteurs.

Pour pleinement apprécier cette insistance sur la figure d'auteur du Reclus de Molliens, il faut la remettre en relation avec d'autres facteurs. Sans même revenir sur le prestige littéraire et la vie réputée exemplaire de ce poète, « [qui] fu tant boins et si parfaits / Et en ses dis et en ses faits » (*Exemple du riche homme et du ladre*, p. 179), il faut rappeler

⁸⁶ Annette Brasseur (éd.), *La Chanson des Saisnes de Jean Bodel*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1989.

⁸⁷ Albert Henry (éd.), *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. V : *Cléomadès*, t. III : *Les Enfances Ogier* et t. IV : *Berte aus grans piés* Genève, Slatkine Reprints, 1996 [1956]. Un quatrième texte inachevé attribué à Adenet le Roi par l'auteur lui-même, *Buevon de Conmarchis*, est séparé de la série par deux textes (*Les Moralités des Philosophes* d'Alard de Cambrai et une paraphrase du *Livre de Job*) et constitue sa propre unité matérielle. Tout indique que ce poème a toujours été isolé par rapport au reste de la série auctoriale consacrée à Adenet. Sur cette question, voir Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal », art. cit.

⁸⁸ Charles Brucker (éd.), *Les Fables de Marie de France. Édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire*, Paris / Louvains, Peeters, coll. « Ktemata », 1998.

⁸⁹ Wagih Azzam et Olivier Collet dans « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal », art. cit., p. 221.

l'insistance visuelle portée sur lui dans les témoins enluminés, qui le montrent engagé dans différentes activités et le représentent volontiers à son récluse. Il convient surtout de signaler que les recueils qui donnent *Miserere* et *Carité* à l'exclusion de tout autre texte et qui s'apparentent à ce titre à de véritables *opera omnia* forment un peu plus de 15% du corpus manuscrit (mss. A, a, d, H, i, l, Γ et Ω). Rares sont en effet les auteurs de langue d'oïl du XIII^e siècle dont l'œuvre est ainsi conservée dans des recueils organisés autour de leur production littéraire complète comme en témoignent les données réunies et partagées par Julien Stout⁹⁰. Certes, il arrive que les textes attribués à un même auteur, tels les célèbres Rutebeuf et Adam de la Halle, soient réunis de façon quasi-exhaustive en une section continue au sein d'un même livre⁹¹, mais ils côtoient généralement d'autres pièces qui n'appartiennent pas à leur production. Par exemple, le manuscrit BnF fr. 25566 tente manifestement de réunir les « œuvres complètes » d'Adam de la Halle (f. 2r-68r), mais il rassemble les textes de plusieurs autres auteurs, qui semblent réunis sur la base d'une préoccupation régionale arrageoise⁹², si bien que la figure d'auteur de « *maistre Adan de le Hale* » (f. 1v) domine le recueil sans toutefois détenir le monopole de son contenu⁹³. Il serait aisé de multiplier les exemples en évoquant différents *codices* comme le manuscrit

⁹⁰ Ce paragraphe a été rédigé en collaboration avec Julien Stout à partir des données réunies dans son travail de thèse en cours, *L'Auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et l'individualité poétiques dans les premiers manuscrits à collections auctoriales de langue d'oïl (1100-1340)*, PhD en cours, Université de Montréal.

⁹¹ Voir *infra*, p. 356 et *sq* pour le traitement de Rutebeuf dans le ms. *θ*. Une édition des « œuvres complètes » d'Adam de la Halle à partir du BnF fr. 25566 est offerte par Pierre-Yves Badel (éd.), *Œuvres complètes d'Adam de la Halle, op. cit.* L'éditeur rappelle que le manuscrit ne contient pas l'intégralité de la production attribuable à l'auteur. Par ailleurs, un cahier du XIV^e siècle qui n'appartenait pas au manuscrit original a été ajouté à l'époque moderne au BnF fr. 25566. Il contient une série de chansons déjà copiées dans le recueil original. Sur cette question et pour une synthèse générale sur ce ms., voir Federico Saviotti « Precitazioni per una rilettura di BnF, fr. 25566 (Canzoniere Francese W) », *Medioevo romanzo*, vol. 35, 2011, p. 262-284.

⁹² À ce sujet, voir la lecture nuancée d'Olivier Collet dans « Le recueil BnF fr. 25566 ou le trompe-l'œil de la vie littéraire arrageoise au XIII^e siècle », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaire au Moyen Âge*, Paris, Garnier Classiques, coll. « Rencontres », p. 59-87.

⁹³ Le quaternion (f. 2r-9v) ajouté au début du BnF fr. 25566, de même que l'existence, dans plusieurs chansonniers de trouvères, d'unités codicologiques autonomes dans lesquelles ont été transcrites exclusivement les chansons d'Adam de la Halle, ont incité certains chercheurs à supposer une circulation autonome de « *Liederbücher* » uniquement consacrés à cet auteur. Les travaux fondateurs sur la question sont ceux d'Eduard Schwann, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften. Ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886, p. 223-230. Sur cette hypothèse, ainsi que sur celle de *Liederbücher* d'autres trouvères, tels Thibaut de Champagne, voir les différents développements de Sylvia Huot, *From Song to Book, op. cit.* On peut également mentionner le cas du ms. – aujourd'hui disparu – qui aurait été exclusivement consacré aux œuvres de Philippe de Navarre, d'après le témoignage offert par le poète lui-même dans Marcel de Fréville (éd.) *Les quatre âges de l'homme, traité moral de Philippe de Navarre*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1888.

S tout juste mentionné (Arsenal 3142). Tout en s'ouvrant sur une réunion quasi-continue des « œuvres complètes » d'Adenet le Roi, l'unité auctoriale du codex est par ailleurs ébranlée par quantités d'intrus textuels comme le Reclus de Molliens lui-même (f. 203r-226v). Même l'illustre figure de Jean de Meun, auteur du XIII^e siècle dont la production (réelle ou supposée) a souvent fait l'objet de tentatives de compilation exhaustive⁹⁴, n'est jamais tout à fait maître en ses propres livres, car la première partie du *Roman de la Rose*, attribuée à Guillaume de Lorris, demeure évidemment le fait d'un autre auteur. Autrement dit, les quelques recueils qui donnent *Miserere* et *Carité* à l'exclusion de tout autre texte doivent attirer l'attention malgré leur statut minoritaire au sein de la tradition puisqu'ils appartiennent à un corpus restreint en domaine français. Évidemment, ce mode de groupement semble plus fréquent, à l'époque, dans la production manuscrite latine et a pu s'appliquer dans certains cas aux *auctores* latins tels que Virgile et Ovide, ou encore à des docteurs de l'Église tels que saint Augustin⁹⁵. Il n'en demeure pas moins que, en domaine français, la fabrication de livres exclusivement centrés autour d'une même figure auctoriale demeure un phénomène d'exception – du moins, jusqu'à la rupture observée au cours du dernier Moyen Âge chez des poètes comme Watriquet de Couvin, mais surtout Guillaume de Machaut et Jean Froissart, dont les manuscrits affichent une parfaite équation entre figure d'auteur unique et codex⁹⁶. Sans évidemment s'ériger au rang de tendance dominante au sein du corpus des manuscrits de *Miserere* et *Carité*, ces quelques livres « auctoriaux » tendent à suggérer que le Reclus de Molliens a pu servir, à titre de figure d'auteur, de catégorie de réception à part entière.

⁹⁴ À partir de la seconde moitié du XIV^e s. seulement. Voir Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, op. cit., p. 63-65.

⁹⁵ Voir les différentes contributions parues dans l'ouvrage de Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2012, p. 7-186.

⁹⁶ Voir en premier lieu Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit. En outre, l'histoire de l'avènement du « manuscrit à auteur unique » a été étudiée, en domaine italien, par Armando Petrucci « Minuta, autografo, libro d'autore », dans Cesare Questa et Renato Raffaelli (dir.), *Il Libro e ol testo. Atti del convegno internazionale. Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Edizioni quattro venti, coll. « Pubblicazioni dell'Università di Urbino / Scienze Umane, Atti di congressi », 1984, p. 399-414. En domaine français, seuls les poèmes de frère Angier (début du XIII^e siècle) et peut-être Philippe de Thaon (première moitié du XII^e siècle), voire Chrétien de Troyes ont, semble-t-il, occupé la totalité de recueils à la manière des textes du Reclus de Molliens (mais dans des proportions bien moindres). Pour un survol plus détaillé et pour des précisions conceptuelles sur le phénomène de la constitution de collections actoriales dans les recueils de langue d'oïl, voir Julien Stout, *L'Auteur au temps du recueil*, op. cit.

Or tout comme les thèmes de la Vierge et de la mort pouvaient jeter la lumière sur l'organisation de plusieurs livres, sans pour autant suffire à rendre compte de la tradition manuscrite dans son ensemble, la figure d'auteur du Reclus de Molliens atteint une limite claire en tant que principe explicatif d'ensemble. Même si le poète demeure mentionné dans le paratexte de nombreux livres, il serait trompeur de prétendre que sa figure auctoriale joue un rôle essentiel à la cohérence de sa tradition manuscrite. Pour s'en convaincre par l'absurde, il n'est peut-être pas inutile de mentionner le manuscrit *K* (BnF fr. 834), où la table des matières médiévale (f. 3r-4v) désigne l'œuvre du Reclus de Molliens comme « *Un autre dit de mestre Jehan de Mehun qui ce commence Miserere mei deus*⁹⁷ » (f. 4r), ce qui s'oppose de façon frontale à cette dynamique d'attribution auctoriale tout juste signalée ! Cela dit, il existe d'autres tendances qui s'affirment avec tout autant de force sans jamais suffire, pour autant, à épuiser la diversité des contextes de lecture de *Miserere et Carité*.

La dernière tendance à signaler correspond pour ainsi dire à une catégorie qui n'en est pas une, soit celle des fameux *miscellaniae* de textes divers qui affichent une imposante variété sur le plan du genre, de la forme, du registre et des thèmes, comme s'ils adoptaient paradoxalement « l'éclatement comme principe de cohérence ⁹⁸ », pour reprendre l'expression utilisée par Olivier Collet afin de caractériser le manuscrit *θ* (BnF fr. 837). Bien connu des médiévistes et souvent étudié sous l'angle de sa diversité problématique⁹⁹, ce fameux recueil de la fin du XIII^e siècle fournit d'ailleurs le prototype idéal pour illustrer cette tendance, car il donne un extrait du *Miserere* dans un contexte marqué par une variété fondamentale. Riche de 249 pièces religieuses et profanes, qui se rattachent aux genres les plus variés (fabliau, prière, conte pieux, salut d'amour, poésie personnelle, chanson, etc.)

⁹⁷ Suivant la transcription d'Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xiv.

⁹⁸ Olivier Collet, « Encore pert il bien aus tés quels li pos fu » (*Le Jeu d'Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle », dans *Mouvances et Jointures*, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁹ Voir notamment *Ibid.*, p. 173-192 ; Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 203-228 ; Luciana Borghi-Cedrini, « Per una lettura "continua" dell'837 (Ms. Fr. Bibl. Nat. Di Parigi) : Il *Departement des livres* », *Studi Testuali*, vol. 3, 1994, p. 115-166 ; Yasmina Foehr-Janssen, « "Le seigneur et le prince de tous les contes" : le *Dit du barisel* et sa position initiale dans le ms. BnF fr. 837 », dans *Mouvances et jointures*, *op. cit.*, p. 153-171 ; Keith Busby, « Fabliaux and the New Codicology », art. cit., p. 137-160 ; Olivier Collet, « Du "manuscrit de jongleur" au "recueil aristocratique" : réflexions sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen Age*, vol. 113, 2007, p. 481-499 ; Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil : Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans *Mouvance et jointures*, *op. cit.*, p. 193-201.

et qui exploitent une quinzaine de systèmes formels distincts¹⁰⁰, ce véritable « livre-bibliothèque » oppose une sérieuse résistance à toute tentative d'élucidation poétique. La critique a certes relevé certains principes de continuité locale qui permettent d'expliquer la prédilection pour certains contenus, voire de rendre compte de l'ordre de quelques pièces de façon ciblée. Sylvie Lefèvre insiste par exemple sur l'unité inédite du corpus des complaintes et des saluts d'amours afin d'interpréter ce florilège comme une réflexion sur les frontières de la lyrique et de la narration¹⁰¹. En s'attardant pour sa part sur la série de feuillets continus qui cherche à réunir « *tuit li dit Rustebuef* » (f. 332v) en proposant un mélange de vies de saints, de fabliaux, de pièces de circonstances et de poèmes personnels qui sont tous attribuables à Rutebeuf (f. 283r-332v)¹⁰², Wagih Azzam identifie un « recueil dans le recueil » qu'il interprète comme une mise en abyme de la composition globale du livre, car il exprime une continuité sans cesse mise à mal par la variété intrinsèque des pièces. Nombreuses sont ainsi les pistes d'explication qui ont été développées pour rendre compte de ce livre, qui se montre particulièrement « riche en sollicitations interprétatives¹⁰³ » comme le résume Yasmina Foehr-Janssens, mais qui ne se laisse jamais épuiser par une clé explicative unique. Ainsi, ce recueil qui trouve une certaine unité du fait même de son « éclatement » est à l'image des nombreux florilèges au contenu varié qui accueillent l'œuvre du Reclus de Molliens.

Poète lui-même éclectique, qui aborde littéralement tous les sujets et qui réunit en son diptyque les traditions littéraires les plus variées (prière, *exemplum*, « état du siècle », allégorie, sermon, etc.), il se trouve particulièrement à sa place au sein de ces « livres-bibliothèques » qui semblent s'appliquer, conformément à sa manière, à « *tout considé[r] les fais et les matères* » (*Li Estas des prelas*, p. 356). Par exemple, le manuscrit *P* (BnF fr. 25545) renferme un total de 45 pièces dont huit textes interpolés et plusieurs *unica* qui ne présentent aucune unité générique, métrique ni même linguistique : fabliaux, *dits*, romans et vies de saints s'entremêlent tandis que le vers s'oppose à la prose et que le latin

¹⁰⁰ Pour le relevé détaillé des formes utilisées, voir Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 222-228.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 208-217.

¹⁰² Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil », art. cit., p. 193-201. Pour l'« intention d'exhaustivité » révélé par la rubrique finale et pour la liste complète des pièces, voir respectivement p. 195 et p. 197-198.

¹⁰³ Yasmina Foehr-Janssens, « *Le Dit du barisel* et sa position initiale dans le ms. BnF fr. 837 », art. cit., p. 153.

côteie le français. Le manuscrit *h*, dit « Chansonier de la Haye » (La Haye, KB 128 E2), est encore plus marqué par l'esprit du mélange. En plus de confondre les registres religieux et profanes, d'emprunter à divers formulaires métriques et d'unir les textes chantés et non chantés, ce recueil du XIV^e siècle transcende volontiers la frontière des langues en mêlant le latin, le français, le néerlandais et l'allemand. Faute de s'attarder sur le contenu des nombreux livres tels que les manuscrits *f* (Turin, L.V.32), *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) et *O* (BnF fr. 1444), qui affichent une diversité comparable, il faut se contenter ici de mentionner que ce contexte de réception hétérogène forme une tendance significative dans la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* – même si elle se heurte à son tour à certains écueils.

D'une part, la récurrence des *miscellaniae* n'a rien d'un principe de regroupement généralisé ni généralisable. Elle s'oppose d'ailleurs aux tendances déjà observées, qui consistaient précisément à prévenir l'« éclatement » en constituant des séquences textuelles fondées sur des principes définis (littérature mariale, thématique macabre, production d'auteurs). D'autre part, elle présente une fragilité supplémentaire, du moins en apparence, car sa cohérence en tant que catégorie repose paradoxalement sur l'absence de cohérence, si bien qu'elle peut sembler afficher une forte indétermination à titre de classe typologique. Or dans le cadre de ses travaux sur la « Mise en recueil et [la] typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles¹⁰⁴ », Francis Gingras a rassemblé des données probantes qui démontrent précisément l'inverse. En effet, même si les florilèges au contenu varié font l'objet d'un intérêt critique soutenu de la part des médiévistes – que ce soit à cause de la quantité d'*unica* qu'ils préservent ou des défis attrayants qu'ils posent aux « néo-codicologues » –, il n'en demeure pas moins que le mélange des genres demeure un phénomène d'exception et non la règle, en regard des tendances plus générales qui dictent la mise en livre des textes médiévaux. À titre d'exemple, l'imposante majorité des recueils contenant des romans en prose (85%)¹⁰⁵ ou des chansons de geste (92,7%)¹⁰⁶ présentent une ferme cohésion d'un point de vue générique. Loin de s'appliquer à ces deux seuls genres,

¹⁰⁴ Francis Gingras, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles : romans atypiques et recueils polygénériques (*Biausdous, Cristal et Clarie, Durmard le Gallois et Mériaduc*) », dans *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, *op. cit.*, p. 91-111.

¹⁰⁵ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 416.

¹⁰⁶ Francis Gingras, « Mise en recueil et typologie des genres », *art. cit.*, p. 93.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 92.

cette exigence d'homogénéité peut s'imposer avec autant de force devant un échantillon d'œuvres diverses contenues dans un même lieu de conservation. Ainsi parmi les 82 manuscrits recensés dans l'inventaire du 6 juin 1413 de la bibliothèque des seigneurs de Jaligny, par exemple, 81 exemplaires se conforment à un strict principe d'unité de genre et de registre, soit près de 99%¹⁰⁷. La prédominance des « *micellaniae* » au sein de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens peut donc être considérée, malgré son indétermination apparente, comme une réelle tendance de fond. Du moins, elle présente une unité suffisante pour se laisser intégrer à une typologie préliminaire.

Le survol des tendances serait incomplet sans la mention d'un dernier trait digne d'intérêt, à savoir la présence de chansons accompagnées de partitions musicales. Parfois complètes (mss. *T* et *A*), parfois laissées inachevées (mss. *F*, *R* et *S*), ces partitions sont associées à près d'une cinquantaine de textes chantés qui appartiennent à des genres et des registres variés. Depuis les chansons courtoises et les jeux-partis largement attribuables à Adam de la Halle (ms. *F*, f. 311r-325v)¹⁰⁸ jusqu'aux textes lyriques parfois unis au *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci¹⁰⁹ (ms. *T*, f. 76r et ms. *R*, f. 103r-105v) en passant par la vingtaine de chansons religieuses et profanes du *Rosarius*¹¹⁰ (ms. *A*), par une petite série d'hymnes latins dédiés à la Vierge (ms. *T*, v. 117r-118r), voire par les insertions lyriques associées au *Roman de Cleomadès* d'Adenet le Roi (ms. *S*, f. 22r-23v), les chansons accompagnées d'indications musicales qui apparaissent çà-et-là dans la tradition du Reclus de Molliens explorent une gamme de genres et de thèmes particulièrement diversifiés.

Or l'ouverture à la lyrique ne se mesure pas uniquement à la présence de chants notés. Dans certains recueils de *Miserere* et de *Carité*, on retrouve en effet quelques poèmes qui ne s'accompagnent d'aucune partition musicale, mais qui ont pu être

¹⁰⁷ *Idem*

¹⁰⁸ Pierre-Yves Badel (éd.), *Adam de la Halle. Œuvres complètes*, op. cit., p. 38-125 et 126-183. Ces pièces sont presque toutes de ce trouvère, mais il s'en trouve quelques-unes qui sont anonymes ou attribuables à d'autres auteurs, voir Edith Brayer « Paris, Bibliothèque nationale, français 1109 », art. cit., p. 244-248.

¹⁰⁹ Katryn A. Duys, « Manuscripts that preserve the songs of Gautier de Coinci's *Miracles de Notre Dame* », art. cit., p. 367-368.

¹¹⁰ Pour le relevé et la description de ces pièces, voir Alfred Jeanroy, « Les chansons pieuses du ms. fr. 12483 de la bibliothèque nationale », *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. I, p. 245-266. La foliotation précise n'est pas donnée ici, car les 19 chansons religieuses notées se répartissent sur l'ensemble de ce ms.

considérés, avec des degrés de certitude variés, comme des pièces destinées au chant. La simple prise en compte de ces textes non notés laisse notamment entrevoir une plus grande ouverture aux lyriques de langues étrangères comme en témoigne le manuscrit *c* (Reims, BM 1275) qui réunit une série de chants latins non notés sous les rubriques *Carmina varia* et *Diversa carmina* (f. 137-152 et f. 159) ou encore le « Chansonnier de La Haye » (La Haye, KB 128 E2) qui s'éloigne encore davantage de la lyrique de langue d'oïl. Après avoir exploré la chanson néerlandaise en présentant une dizaine de *Lydekins* et de *Hovedanses*¹¹¹, cette anthologie multilingue continue de parcourir l'espace germanique en incluant une chanson dialoguée allemande du célèbre Walther von der Vogelweide, ainsi qu'une composition inédite fondée sur la reprise de certains vers de ce grand Minnesinger¹¹². À ces œuvres étrangères réputées lyriques – dont le caractère chanté est probable sans toutefois pouvoir être établi avec certitude¹¹³ – s'ajoutent encore d'autres pièces de langue française qui peuvent se laisser rattacher au domaine du chant sans pour autant s'accompagner d'indications notées. Que l'on pense par exemple au fameux manuscrit *θ* (BnF fr. 837), où il se trouve six textes qui citent des chansons ou présentent des insertions chantées, telles que relevées par Sylvie Lefèvre¹¹⁴. Il faut également mentionner les pièces comme la *Chanson des ordres* de Rutebeuf¹¹⁵ (f. 314v-315r), qui se laissent associer à la chanson par le biais du titre (« *Chanson* »), du vocabulaire (« Dou siecle vuel chanteir », *Des ordres*, v. 1) et de leur composition gonique (« homogone »)¹¹⁶. Il en va de même du manuscrit *M* (BnF fr. 24307), où les poèmes du Reclus de Molliens (f. 1r-33v) côtoient le

¹¹¹ Identification des *Lydekins* (n° 47, 48, 49, 74, 80 et 81) et *Hovedanses* (n° 75, 76 et 77) suivant la numérotation de Ernest F. Kossman (éd.), *Die Haager Liederhandschrift*, op. cit. Il est à noter que les pièces n° 74, 80 et 81 s'associent au premier de ces genres par leur structure et leur thème sans cependant s'accompagner de l'appellation générique dans ce recueil selon les données de Frank Willaert, « Des fleurs pâles ? », art. cit., p. 363-377.

¹¹² *Ibid.*, p. 363-364.

¹¹³ À la suite de Helmut Tervooren, « Die Haager Liederhandschrift » art. cit., Frank Willaert, « Des fleurs pâles », art. cit., p. 364 a pu suggérer en se fondant notamment sur l'absence de partition que certaines œuvres dites lyriques du « Chansonniers de la Haye » n'ont peut-être « jamais été accompagnées d'une mélodie », de sorte qu'elles appartiendraient davantage au domaine du « *Minnerede* » qu'à celui du « *Minnesang* ».

¹¹⁴ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 222-228

¹¹⁵ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 441-451.

¹¹⁶ Les appellations paratextuelles utilisées pour ce texte varient : tout simplement désigné comme « *Des ordres* » dans le ms. évoqué ici (ms. *θ*, f. 314v), il peut également être présenté comme « *La chanson des ordres* » (BnF fr. 1635, f. 2r) et même « *les autres diz des ordres* » (BnF fr. 1593, f. 67r) tel que signalé dans *Ibid.*, p. 441. Le vocabulaire utilisé par l'auteur qui associe le chant à sa propre énonciation (« Dou siecle vuel chanteir »), de même que la parfaite homogonie du texte tendent cependant à suggérer une performance musicale. Au sujet du système gonique, voir *infra*, p. 317 et sq.

Roman de Fortune et de Félicité de Renaut de Louhans¹¹⁷ (f. 35r-80v). Cette traduction de la *Consolation de philosophie* de Boèce du XIV^e siècle (ca. 1336-1337) reproduit le prosimètre du texte-source en présentant des insertions strophiques, dont certaines semblent avoir été destinées au chant¹¹⁸. La prise en compte de ces quelques livres, qui s'ouvrent à la chanson sans présenter de partitions musicales, ajoute en somme à l'importance de la chanson dans la tradition du Reclus de Molliens, qui s'impose en somme comme une présence parfois discrète mais constante au sein de ce corpus livresque.

Il en va autrement des quelques livres plus inclassables, qui s'apparentent à de véritables *hapax*. La tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* comporte en effet quelques livres qui assument une fonction claire et définie dans leur contexte local, mais qui ne trouvent presque aucun écho dans le reste du corpus. Le manuscrit *C* (BnF fr. 20048), par exemple, semble assumer une fonction utilitaire qui le distingue nettement des autres exemplaires qui se consacrent typiquement, comme on l'a, vu à la vaste constellation des littératures édifiantes. Dans ce recueil du XIV^e siècle, *Miserere* et *Carité* (f. 1r-37r) se distinguent comme les seuls textes en vers, pour ne pas dire les seuls textes « littéraires » : alors que les *Conseils* juridiques de Pierre de Fontaines¹¹⁹ occupent l'avant-scène (f. 39v-110r), ils s'accompagnent d'une diversité de petites pièces à valeur politique et administrative, trouvant une valeur pratique immédiate dans l'espace parisien tels que les *Ordonnances et coutumes des métiers et tonlieux de Paris*¹²⁰ (f. 114r), la *Liste des villages de la prévôté de Paris*¹²¹ (f. 135r) ou encore la traduction française de *l'Accord conclu entre Philippe-Auguste, l'évêque et le chapitre de Paris*¹²² (f. 38v). La vocation utilitaire de ce

¹¹⁷ Édition et datation selon Beatrice Atherton (éd.), *Édition critique de la version longue du Roman de Fortune et de Félicité de Renaut de Louhans, traduction en vers de la Consolation de philosophie de Boèce*, PhD, University of Queensland, 1994.

¹¹⁸ Ce texte donne notamment une insertion en strophe d'Hélinand dont il sera question plus loin (*Roman de Fortune et de Félicité*, v. 345-416), qui présente une composition homogène, ce qui est exceptionnel au sein de ce corpus et permet de supposer qu'elle a pu être chantée comme l'a d'abord signalé Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 86-87.

¹¹⁹ Ange-Ignace Marnier (éd.), *Le Conseil de Pierre de Fontaines ou traité de l'ancienne jurisprudence française*, Paris, Durand / Joubert, 1846.

¹²⁰ Le ms. donne un simple extrait de ce texte, qui correspond à l'un des articles édités par Georg Bernhard Depping (éd.), *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e siècle, et connus sous le nom du Livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, Crapelet, coll. « Documents inédits sur l'histoire de France », 1837, p. 300-301.

¹²¹ Ce texte semble inédit.

¹²² Édité par Paul Viollet (éd.), *Les Établissements de saint Louis*, Paris, Renouard, coll. « Société de l'Histoire de France », 1883, t. II, p. 1-7.

livre semble d'ailleurs confirmée par la main médiévale qui a profité de l'un des derniers feuillets (f. 138) pour donner le détail d'une dette commerciale de produits de la mer (« La some de harent fiez doit xiiii deniers et x harents au pris que len vendra le [cent] ou le milier », etc.), faisant suite à une liste de dettes contractés par des dignitaires religieux : « L'abbé de S. Denis doit .x. lb », « L'abbé de S. Germain des Prez c. f. », « L'evesque de Paris lx. » (f. 135v). Malgré cette valeur utilitaire, le manuscrit *C* est loin d'afficher l'aspect négligé qui conviendrait à un simple aide-mémoire de clerc. Au contraire, dans cet exemplaire sur vélin – où la copie a été réalisée sans souci d'économie du matériau comme en témoigne la dizaine de folios laissés vacants sur un total de 140 feuillets¹²³ –, *Carité* s'ouvre en effet sur une illustration de prix, où l'inévitable distribution de pain est représentée sur fond doré (f. 117r)¹²⁴. La valeur ostentatoire d'une telle image donne donc à penser que le manuscrit *C*, tout en assumant une fonction d'ouvrage de référence, participe également d'une certaine symbolique du pouvoir qui engage l'œuvre du Reclus de Molliens. Même si la fonction réservée aux poèmes dans ce contexte ne manque pas d'intérêt, elle demeure un fait relativement unique, qui semble insuffisant pour conclure à une piste de lecture généralisée.

Il se trouve évidemment d'autres livres qui semblent avoir assumé une vocation utilitaire, mais à la différence du manuscrit *C*, cette fonction ne semble pas définir leur projet d'ensemble. Le manuscrit *P* (BnF fr. 25545), par exemple, donne un bloc de quatre textes fortement ancrés dans l'histoire économique et commerciale : tandis que *Li Roiaume e les terres desquex les marchandises viennent a Bruges et en la terre de Flandres* (fol. 18v)¹²⁵ et *Les Menieres des poissons que on prant en la mer* (f. 19r)¹²⁶ fournissent deux listes de denrées, les *Foires de Champagne et de Brie* (f. 17v)¹²⁷ rappellent les dates et les conventions de mesure drapières propres aux principales foires commerciales. À la tête de

¹²³ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xiii-ix.

¹²⁴ Voir *supra*, p. 94 pour la reproduction.

¹²⁵ Édité dans Félix Bourquelot (éd.), *Études sur les foires de Champagne, sur la nature, l'étendue et les règles du commerce qui s'y faisait aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Imprimerie impériale, coll. « Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut impérial de France », 1865, t. V, p. 206-208.

¹²⁶ Édité dans Grégoire Lozinski (éd.), *La Bataille de Caresme et de Charnage*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de l'école des hautes études », 1933, p. 195.

¹²⁷ Édité dans Leopold August Warnkönig (éd.), « *Foires de Champagne et de Brie* », dans *Histoire de la Flandre et de ses institutions civiles et politiques jusqu'à l'année 1305*, t. II, Bruxelles, Hayez imprimeur de l'Académie, 1836, p. 500-503.

cette série, le *Dou Pape, dou roy et des monnoies* (f. 17r)¹²⁸ critique les politiques d'affaiblissement monétaire de Philippe le Bel. Ce petit groupe de textes demeure toutefois isolé au sein de ce florilège au contenu divers, qui mêle fabliaux, *dits* et contes pieux tel que montré plus tôt. De même, le manuscrit *D* (BnF fr. 25462)¹²⁹ donne parmi ses nombreux *ex-libris* et marques de possession¹³⁰ une petite note de redevance disant « madame de Basingehem doit au clerch de Peles x. s. parisis » (f. 216v)¹³¹, ce qui montre qu'il a pu être utilisé à des fins tout à fait pratiques d'aide-mémoire en plus d'être apprécié pour son contenu littéraire. Le manuscrit *b* (BnF fr. 12576) fait la même chose en profitant de plages laissées vacantes pour donner la marque « *Je dois Adan du Blanc Fosé .I. capon* » (f. 262r)¹³², mais cet ajout est loin de refléter la teneur générale du recueil, bien au contraire.

En effet, ce dernier livre se laisse définir à son tour comme un *hapax* car il illustre une tendance d'intérêt qui demeurent sans écho dans le reste du corpus : il s'agit précisément de se détourner du monde pratique au profit des « mondes possibles » de la fiction. Loin de privilégier les textes édifiants qui dominent le reste de la tradition, le manuscrit *b* (BnF fr. 12576) s'ouvre au divertissement romanesque, en allant jusqu'à privilégier l'une de ses représentations les plus paradigmatiques. C'est à la suite du célèbre *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et de l'ensemble de ses *Continuations* que figure le duo *Miserere* et *Carité* dans ce livre. Ce curieux rapprochement s'inscrit d'ailleurs dans le contexte d'un livre de haute importance dans l'histoire du genre romanesque médiéval puisqu'il s'agit de l'un des deux seuls témoins connus (avec son manuscrit-frère, le BnF naf. 6614)¹³³ qui donne le roman inachevé de Chrétien de Troyes avec le corpus complet et

¹²⁸ Édité dans Polycarpe Chabaille (éd.), « *Dou Pape, dou roy et des monnoies* », *Bulletin de la Société de l'histoire de France*, vol. 2, t. II, 1835, p. 221-224.

¹²⁹ Notice matérielle de Kathy Krause, « Genealogy and Codicology : the manuscript contexts of la *Fille du Comte de Pontieu* », *Romance Philology*, vol. 59, 2005-2006, p. 323-342. La descriptrice signale que la première partie du ms. (f. 1r-204v), soit celle qui contient notamment *Miserere* et *Carité* (f. 1r-119r), est d'une seule main de la fin XIII^e s. / début XIV^e s. (soit la datation retenue ici), mais que deux dernières pièces sont le fruit d'un ajout plus tardif (f. 205r-216v), voir *Ibid.*, p. 325-326. La datation peut être précisée (après 1297) selon David O'Connell (éd.), *The Instruction of Saint Louis: A Critical Text*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature », 1979, p. 76.

¹³⁰ Les autres mentions sont données dans *Idem*

¹³¹ Transcrit suivant *Idem*. Il faut signaler que cette note se trouve sur un feuillet qui ne faisait pas partie du recueil à l'origine selon Kathy Krause, « Genealogy and Codicology », art. cit., p. 325-326.

¹³² Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 47, que l'on consultera également pour les autres annotations, *ex-libris* et marques de possession du ms. *b*.

¹³³ Sur les liens paléographiques et codicologiques entre le ms. *b* et le BnF naf. 6614, voir Keith Busby, « The scribe of MSS *T* and *V* of Chrétien de Troyes' *Perceval* and its *Continuations* », art. cit.

exhaustif de ses *Continuations*¹³⁴. Autrement dit, ce livre déjà spécial dans l'histoire du roman est d'autant plus singulier qu'il représente l'un des seuls exemplaires de *Miserere* et *Carité* à s'ouvrir à la fiction romanesque.

Certes, le roman n'est pas tout à fait absent de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens, mais les textes représentés à cet égard adoptent plutôt « l'autre voie du roman¹³⁵ » pour reprendre la formule utilisée par Yasmina Foehr-Janssens afin de qualifier les textes comme le *Roman des sept sages de Rome* qui réinvestissent la fiction romanesque à des fins édifiantes. D'ailleurs, le manuscrit *F* (BnF fr. 1109)¹³⁶ donne précisément le *Roman des sept sages* dans sa version *Prose A*¹³⁷ (f. 180r-195v) tout comme le manuscrit *P* (BnF fr. 25545), qui en fournit la version *Prose L*¹³⁸ (f. 46r-69v). Le roman édifiant continue d'ailleurs de s'illustrer aux côtés de *Miserere* et *Carité* en admettant le texte romanesque le plus populaire, mais également le plus « profitable » d'entre tous, à savoir le *Roman de la Rose*. Œuvre à quatre mains qui consacre quelque 4000 vers aux fictions allégoriques de Guillaume de Lorris avant d'accorder plus de 15 000 autres aux considérations didactiques de Jean de Meun, le *Roman de la Rose* représente à son tour l'« autre voie du roman » dans quelques recueils de la tradition. Alors que les manuscrits *N* (BnF fr. 12594, f. 1r-134r) et *Ψ* (Dijon, BM 525, f. 4r-114v) le rapprochent des poèmes du Reclus de Molliens dans le contexte de plus vastes collections textuelles, le manuscrit Σ (Amiens, BM 437, f. 1r-143v)¹³⁹ donne uniquement « li Renclus et la Rose », pour reprendre l'expression de Gilles li Muisi – pour qui ces auteurs, qui se distinguent comme les plus « parfaits trouveurs »,

¹³⁴ Les mss. Mons, BP 331/206 et Londres BL Add. 17275 offrent les « prologues narratifs » que sont l'*Élucidation* et le *Bliocadran*, mais n'incluent pas la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, qui est pour sa part exclusive au ms. *b* et à son manuscrit-frère (BnF naf. 6614). Voir Thomas Hinton, *The Conte du Graal cycle. Chrétien de Troyes's Perceval, the Continuations and French Arthurian romance*, Cambridge, D. S. Brewer, coll. « Gallica », 2012. On consultera notamment, dans cet ouvrage, le tableau synthétique de la tradition manuscrite des *Continuations*, p. 245.

¹³⁵ Yasmina Foehr-Janssens, *Le Roman des sept sages ou l'autre voie du roman*, *op. cit.*

¹³⁶ Notice principale et la datation (1310) par Édith Brayer, « Notice du manuscrit : Paris, Bibliothèque nationale, français 1109 », art. cit., p. 223-250.

¹³⁷ Version éditée dans Hans R. Runte (éd.), *Les Sept Sages de Rome: an online edition of French Version A from all manuscripts*, Halifax, Dalhousie, 2006, URL : < <https://myweb.dal.ca/hrunte/FrenchA.html> > (consultée 04.04.2017)

¹³⁸ Version éditée dans Auguste Loiseleur Deslongchamps (éd.), *Essai sur les Fables indiennes et sur leur introduction en Europe suivi du Roman des sept sages de Rome en prose*, Paris, Técheiner, 1838, p. 1-76.

¹³⁹ Description et datation (seconde moitié du XIV^e s.) suivant Ernest Langlois, *Les Manuscrits du Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 96-98.

sont prisés pour la perfection littéraire, mais également morale de leurs œuvres¹⁴⁰. Il faudrait encore mentionner quelques autres textes comme le *Roman des Ailes* de Raoul de Houdenc¹⁴¹ (ms. f, f. 112v-116v) qui n'ont pratiquement de roman que le titre. Délaissant « l'amour et la merveille » qui caractérise le genre romanesque depuis son origine¹⁴², ce « roman » propose selon l'expression d'Alexandre Micha une sorte de « catéchisme du parfait chevalier¹⁴³ », qui se limite à énumérer les devoirs propres à cette classe dans une discussion allégorique à peine fondée sur la narration. Tels sont donc les romans et les textes de fiction qui figurent le plus souvent aux côtés de *Miserere* et *Carité*.

Les manuscrits *c* (Reims, BM 1275) et *e* (Arras, BM 759)¹⁴⁴ offrent un dernier exemple de ces témoins iconoclastes. En intégrant l'œuvre du Reclus de Molliens à des livres dominés par la littérature latine, ils illustrent l'une des voies possibles de la réception de ces textes sans correspondre à une tendance d'ensemble. Le premier contient quelques textes édifiants de langue d'oïl tels que le *Miserere* du Reclus de Molliens (f. 116r-132r), mais également le *Songe d'enfer* de Raoul de Houdenc¹⁴⁵ (f. 58r-61r), la *Voie de Paradis* de Rutebeuf (f. 61r-63r), le *Mariage des sept arts* anonyme¹⁴⁶ (64v-66v), le *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Mery¹⁴⁷ (f. 71r-87r) ou encore la traduction du *Moralium Dogma* connue sous le titre de *Livre de moralités*¹⁴⁸ (f. 123v-128v). Pourtant ce livre de la fin du XIII^e siècle (après 1276) réserve l'essentiel de son contenu à la littérature latine. Illustrée

¹⁴⁰ Au sujet de la lecture didactique commune au *Roman de la Rose* et aux poèmes du Reclus de Molliens, voir Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, op. cit., p. 77-81.

¹⁴¹ Keith Busby (éd.), *Raoul de Houdenc*, op. cit., p. 3-70.

¹⁴² Francis Gingras, *Erotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002.

¹⁴³ Alexandre Micha, « Une source latine du *Roman des Ailes* », *Revue du Moyen Âge latin*, vol. I, 1945, p. 305 cité dans Keith Busby (éd.), *Raoul de Houdenc*, op. cit., p. 18.

¹⁴⁴ Notice principale et datation suivant un colophon (1347) par de Zéphir-François-Cicéron Caron (dir.), *Catalogues des manuscrits de la bibliothèque d'Arras*, Arras, Courtin, 1860 p. 192-194 qui relève la présence d'un colophon donnant la date de 1347. Contrairement à ce que peut suggérer son sigle en lettre minuscule utilisée ici, l'éditeur du Reclus de Molliens a connu ce ms., dont il fournit une description sommaire qui a également été utilisée, Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. xxxvi.

¹⁴⁵ Madelyn Timmel-Mihn (éd.), *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc*, op. cit.,

¹⁴⁶ Arthur Langfors (éd.), *Jehan le Teinturier d'Arras. Le Mariage des sept arts, suivi d'une version anonyme. Poèmes français du 13^e siècle*, Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Âge », 1923.

¹⁴⁷ Von Georg Wimmer (éd.), *Li Tornoienz Antecrit von Huon de Mery nach den Handschriften zu Paris, London und Oxford neu herausgegeben*, Marburg, Elwert, coll. « Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie », 1888.

¹⁴⁸ La version concernée (*inc.* : « Talent m'est pris que je reconte des phylosophes de cele clergie qui est apelee moralites ») est la même que celle, mentionnée plus haut, qui apparaît dans le ms. *F* (f. 282r-310r), John Holmberg (éd.), *Das Moraliium dogma philosophorum*, op. cit.

par près d'une cinquantaine de pièces religieuses et profanes, comme un extrait de l'*Elucidarium* d'Honoré d'Autun¹⁴⁹ (f. 17v-20r) et quelques fables latines¹⁵⁰ (f. 5r-14v), elle représente plus de 80% du contenu textuel. Quant au manuscrit *e* (Arras, BM 759), recueil de sermons daté du milieu du XIV^e siècle (1347), il est dominé de façon quasi-exclusive par la littérature latine, car le *Miserere* est le seul et unique texte français à figurer dans ce livre. Même si la main qui a transcrit ce texte français affiche la « même écriture que celle du [reste du] manuscrit¹⁵¹ », il n'en demeure pas moins que le poème du Reclus de Molliens – qui apparaît d'ailleurs sous la forme d'un simple extrait d'à peine 15 vers (str. 1, v. 1-2 et str. 2, v. 1-3) et qui n'est pas inclus dans la table des matières détaillée donnée en ouverture¹⁵² (f. 1r-2r) – assume un statut tout à fait marginal.

En elle-même, la présence de textes latins n'a rien d'exceptionnel au sein de cette tradition. Au contraire, il se trouve quelques pièces latines dans plus d'un recueil, mais leur association à l'œuvre du Reclus de Molliens est souvent délicate. Le manuscrit *r* (Londres, BL Add. 6158), par exemple, donne un extrait de *Carité* (92v-93) dans un contexte où la littérature latine occupe 95% du contenu (42 textes sur 44). Toutefois, ce codex ne représente rien d'autre qu'un recueil de fragments, qui réunit des pièces issues de livres indépendants à l'origine, si bien que la rencontre du français et du latin ne reflète rien quant au contexte de réception initial. Réservé à son tour aux littératures latines, le manuscrit *j* (Vatican, BAV Vat. lat. 1616) se consacre à la *Thébaïde* de Stace, mais admet également un extrait de *Carité* (f. 38r). Il s'agit toutefois d'une simple strophe copiée à la marge par un intervenant postérieur (XIV^e siècle) à la conception du livre (XII^e siècle)¹⁵³. Afin d'offrir un dernier exemple de cette tendance, on peut penser au manuscrit *Q* (BnF fr. 25405), recueil inorganique qui contient quelques séquences de textes latins. La première, qui ne

¹⁴⁹ Jacques-Paul Migne (éd.), *Honorii Augustodunensis opera omnia*, Paris, Garnier, coll. « Patrologiae latinae cursus complus », 1895, p. 1109-1176.

¹⁵⁰ Il s'agit, pour la plupart, de fables en prose ayant été traduites en latin à partir du texte de Marie de France. La section du ms. donnée ici (f. 5r-14v) mélange ces fables à des *exempla*. Pour plus de détails, voir Léon Herrmann, « Les fables du manuscrit Reims 1275 », dans Guy Cambier (dir.), *Hommages à André Boutemy*, Bruxelles, Latomus, 1976, p. 159-177.

¹⁵¹ Zéphir-François-Cicéron Caron (dir.), *Catalogues des manuscrits de la bibliothèque d'Arras, op. cit.*, p. 192. Le colophon qui fournit le nom du scribe et la date de fin de son travail apparaît d'ailleurs sur le feuillet qui donne l'extrait du *Miserere*, voir *Ibid.*, p. 193.

¹⁵² Voir les titres retranscrits dans *Ibid.*, p. 193-194.

¹⁵³ La datation de l'intervention provient, tel que mentionné, du travail de Marie-Laure Savoye résumé dans *Jonas, loc. cit.* et celle du ms. dans son ensemble vient de la fiche *Digivatlib, op. cit.*, URL : < <https://digi.vatlib.it/mss/detail/81577> > (consultée 28.04.2019).

faisait pas partie de la configuration originale et qui n'est en fait qu'un fragment incomplet¹⁵⁴, donne la fin d'un ouvrage latin dont le dernier chapitre s'intitule *De mala conscientia et turbata* (f. 1r-4v). S'ensuit le *Arte amandi* de Pamphile (f. 5r-8v), dont les derniers vers sont copiés, pour leur part, sur le même feuillet que *Carité* (f. 8v-30v). Plus loin dans le recueil, on retrouve un petit poème misogynne latin (f. 87v) à la suite d'un extrait des *Distiques* de Caton (84r-86r) et d'une satire du mariage attribuée à Gautier Map¹⁵⁵ (86r-87v). Malgré son caractère composite, qui atténue en partie l'importance accordée aux littératures latines, ce livre se montre par ailleurs en phase avec les pratiques de lecture caractéristiques du monde des clercs dans sa manière de traiter l'œuvre du Reclus de Molliens. Comme l'avait observé Anton van Hamel¹⁵⁶, il est en effet traversé d'annotations latines ajoutées en marge qui s'appliquent aussi bien aux textes latins qu'aux œuvres vernaculaires comme celles du Reclus de Molliens. Par exemple, le passage du *Miserere* qui se consacre à la description des « chinch sens » (*Mis.*, str. 130-163) est signalé par la mention « *sensus corporis* » (f. 42r ; *Mis.*, str. 130) et par des notes occasionnelles plus détaillées, qui indiquent que telle ou telle strophe est consacrée au « *gustus* » (f. 43r ; *Mis.*, str. 142) ou encore au « *tact[us]* » (f. 44v ; *Mis.*, str. 159). Or malgré son ouverture au latin et ces quelques traces d'usage propre aux lettrés, le manuscrit *Q* demeure dominé par les textes de langue d'oïl. En plus de donner l'*Ysopet* de Marie de France (f. 55v-81v) et le *Dit du cors* anonyme en strophe d'Hélinand¹⁵⁷ (f. 81v-83v) à la suite de *Carité* et *Miserere* (f. 8v-54r), il se termine sur une section, qui présente notamment la *Bible* de Guiot de Provins¹⁵⁸ (f. 89r-109r) et les *Vers* de Thibaut de Marly¹⁵⁹ (f. 109r-121r), si bien que les feuillets occupés par des pièces françaises, dans ce recueil par ailleurs factice, représentent plus des trois-quarts du contenu.

¹⁵⁴ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xix.

¹⁵⁵ Édité sous le titre de *Goliath de conjuge non ducenda* par Thomas Wright (éd.), *Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes*, London, Camden Society / John Bowyer Nichols & son, Camden Society, 1841, p. 77-85.

¹⁵⁶ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, p. xix et p. 203, 207, 210 et 219.

¹⁵⁷ Édité sous le titre de « Apostrophe au corps » par Karl Barsch (éd.), *La Langue et la littérature françaises depuis le IX^e jusqu'au XIV^e siècles*, Paris, Maisonneuve & Leclercq, 1887, p. 547-554. Au sujet du recoupement entre quelques strophes de ce poème et le *Regret Nostre Dame* de Huon de Cambrai dans certains mss., voir Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, *op. cit.*, p. cxxiv-cxxvii.

¹⁵⁸ John Orr (éd.), *Les Œuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique*, Manchester, Publications de l'Université de Manchester, coll. « Série française », 1915, p. 10-93 et p. 115-151.

¹⁵⁹ Herbert King Stone (éd.), *Les Vers de Thibaud de Marly, poème didactique du XII^e siècle*, Paris, Droz, 1932.

Lorsque la littérature latine parvient ainsi à s’immiscer dans les recueils de *Miserere* et *Carité*, elle demeure en somme minoritaire, voire fortement minoritaire. En témoigne le manuscrit *Ψ* (Dijon, BM 525), recueil du XIV^e siècle qui s’est constitué par trois campagnes d’addition successives (ca. 1355, 1361 et 1362) à partir d’un socle offert par le *Roman de la Rose* (f. 4r-112v) comme l’ont montré Yolanta Zaluska et son équipe à la suite d’Ernest Langlois¹⁶⁰. Le copiste de ce livre, qui s’identifie lui-même sous le nom de Mathias Rivalli dans trois colophons (f. 161, f. 252 et 229v)¹⁶¹, est non seulement latinophone, mais témoigne à son tour d’une série de pratiques de mise en livre caractéristiques des *litterati* auxquelles Sylvia Huot s’est intéressée¹⁶². Depuis le développement d’une table des matières détaillée (f. 2r-4v) jusqu’à l’ajout d’une série de *nota* et de commentaires en marge, en passant par le déploiement d’un véritable système de références croisées signalant les rapports intertextuels entre les pièces et allant jusqu’à identifier leurs sources¹⁶³, les pratiques qui portent la signature des lettrés sont omniprésentes dans ce livre qui se consacre par ailleurs en grande partie à des traductions de textes latins comme le *Boèce de Confort* anonyme¹⁶⁴ (f. 101r-107v) et à l’adaptation des *Disticha Catonis* par Adam de Suel¹⁶⁵ (f. 125v-128v). Or la littérature latine en tant que telle est à peine représentée, soit par une suite d’allitérations à teneur misogyne d’une vingtaine de lignes à peine « *Femina feralis, fraudosa, ferox, ferialis* » (f. 114r-114v), associées à la rubrique « *Centilogium magistri Johannis de Maduno* » (f. 114r).

La plupart des livres de la tradition se limitent, de la même manière, à ne fournir qu’une ou deux pièces latines dispersées au sein d’ensembles dominés par la langue vulgaire. Le plus souvent, il s’agit d’ailleurs de simples prières comme le *Credo* copié au bas d’un folio du manuscrit *P* (BnF fr. 25545, f. 14r), voire de textes bilingues qui recourent à la pratique de la farciture en intégrant des formules latines bien connues à des

¹⁶⁰ Ernest Langlois, *Les Manuscrits du Roman de la Rose*, *op. cit.*, 122 et Yolanta Zaluska et al., (dir.), *Manuscrits enluminés de Dijon*, *op. cit.*, p. 201-205.

¹⁶¹ *Idem*

¹⁶² Sylvia Huot, *The Romance of the Rose and its medieval readers*, *op. cit.*, p. 75-84.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 77-83.

¹⁶⁴ Glynnis Cropp (éd.), *Le Livre de Boèce de consolation*, Genève, Droz, coll. « Textes Littéraires Français », 2006.

¹⁶⁵ Jakob Ulrich (éd.), « Der Cato des Adam de Suel, zum ersten Male herausgegeben », *Romanische Forschungen*, vol. 15, 1904, p. 107-140.

textes français comme le *Des Fames, des dez et de la taverne*¹⁶⁶ (ms. P, f. 14r) ou le *Patenostre farci*¹⁶⁷ (ms. P, f. 14r). De façon générale, les textes farcis sont bien représentés dans la tradition, où ils reparaissent régulièrement sous la forme de prières mariales comme la *Bible Notre Dame selon l'Ave Maria* (ms. V, 72-81v) ou encore l'*Ave maria* en strophe hélinandienne de Baudouin de Condé¹⁶⁸ qui réapparaît à quelques occasions dans la tradition (ms. c, f. Bv ; ms. S, f. 300r et ms. W, f. 139v-140r). Il faut donc conclure que les textes de langue latine sont les bienvenus dans la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* – à condition qu'ils restent discrets, soient peu nombreux ou encore mâtinés de langue vulgaire.

Tout ce qui précède indique que la tradition manuscrite du Reclus de Molliens est traversée par diverses tendances éparses, qui présentent sans doute une récurrence assez marquée pour se laisser organiser en une typologie sommaire, mais qui demeurent relativement faibles d'un point de vue heuristique lorsqu'il s'agit de nourrir une « sémiotique du recueil » reposant sur des indices probants. Non seulement elles s'illustrent de manières toujours différentes (paratexte, interventions adventices, voisinage textuel immédiat, etc.), mais leur impact est généralement limité à quelques groupes de livres restreints. Elles reposent d'ailleurs sur des critères très hétérogènes, qui posent souvent problème en eux-mêmes. Tantôt, il s'agit de simples thèmes comme la Vierge et la Mort qui sont par ailleurs déjà répandus dans le domaine des littératures édifiantes et qui n'ont rien de spécifique à *Miserere* et *Carité* – du moins, à première vue. Tantôt encore, il s'agit de porter diversement l'attention sur la figure de leur auteur, qui se démarque déjà comme « parfaits trouveurs » (*Li Estas des prelas* p. 355) aux yeux de son public. Quant à la tendance qui consiste à intégrer l'œuvre de ce poète éclectique à des *miscellaniae* au contenu varié, elle repose par définition sur l'absence d'un principe d'organisation clair, ce qui la rend difficilement utilisable, en première analyse, pour interroger les pratiques de lecture qui ont guidé l'appréhension médiévale de l'œuvre. En ce sens, ces avenues

¹⁶⁶ Édité dans Étienne Barbazan et Dominique Martin Méon (éd.), *Fabliaux et contes des poètes français des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles tirés des meilleurs auteurs. Nouvelle édition, augmentée et revue sur les manuscrits de la Bibliothèque impériale*, vol. IV, Paris, B. Warée, 1808 [1766], p. 485-488. Quelques-unes des formules latines citées ont été identifiées dans Ariane Bottex-Ferragne, « L'esprit du bourgeois ou l'esprit du bourg : le siècle dans tous ses états dans le manuscrit Paris, BnF fr. 25545 », *Études françaises*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 138-141.

¹⁶⁷ Texte qui semble inédit.

¹⁶⁸ Auguste Scheler (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean, op. cit.*, t. I, p. 183-186.

secondaires de la réception du Reclus de Molliens peuvent peut-être servir à alimenter une réflexion déjà orientée par une ligne directrice claire, mais elles ne parviennent aucunement, à elles seules, à indiquer la voie à suivre.

Constantes : brièveté et versification

Pour retrouver une unité là où la variété fait obstacle à l'analyse, il semble nécessaire de repenser la question sous un autre angle. Dès lors que l'analyse se détourne du contenu littéraire des textes pour mieux se recentrer sur les questions en apparence technique, soit celles de la forme et du format, la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* retrouve une cohésion d'ensemble qui autrement lui fait défaut. En effet, il apparaît d'une part que les textes brefs se montrent particulièrement récurrents dans cette tradition : depuis le *dit* jusqu'à la chanson en passant par toute la gamme des textes narratifs courts (fabliau, miracle, *exemplum*, fable, etc.) et des petits textes strophiques non chantés (congé, salut, oraison, plainte, etc.), les œuvres médiévales de tous genres qui limitent leurs dimensions à « quelques dizaines ou centaines de vers ou de lignes » – conformément à la définition quantitative de la brièveté proposée par Paul Zumthor¹⁶⁹ –, ne cessent de côtoyer ces deux textes dans l'espace du codex. Si la brièveté assure déjà une forte continuité dans la tradition de *Miserere* et *Carité*, les textes versifiés représentent une constante encore plus fondamentale. À une époque où la production vernaculaire accorde un rôle toujours croissant à la prose¹⁷⁰ – et cela à plus forte raison dans le domaine des littératures savantes et édifiantes¹⁷¹ –, les manuscrits qui donnent les textes édifiants du Reclus de Molliens

¹⁶⁹ Paul Zumthor, « La brièveté comme forme », dans Giuseppe Di Stefano, Michelangelo Picone et Pamela D. Stewart (dir.), *La Nouvelle : formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982)*, Montréal, Plato Academic Press, coll. « Bibliotheca romanica », 1983, p. 8.

¹⁷⁰ Parmi les nombreuses publications consacrées à cette tendance, voir d'abord Wlad Godzich et Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 et Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, vol. 5, 1998, p. 7-13. Quoique concentrée sur le genre historiographique, Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose. Historiography in Thirteenth-century France*, University of California Press, 1993 fait également référence. Mais Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une Muse savante ? Poésie et savoir, op. cit.* est centrale à la réflexion développée ici, car elle se concentre sur le choix du vers à l'époque de la prose, soit le choix qui est celui du Reclus de Molliens. On consultera enfin le travail sur les sources poétologiques médiévales réalisé par Douglas Kelly, *The Arts of Poetry and prose*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1991.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 71-164.

semblent plutôt choisir la « voie étroite du vers¹⁷² » comme le veut la formule de Brunet Latin. Ce choix formel, qui promet à terme d'indiquer la voie vers une analyse plus ciblée, s'avère d'abord essentiel pour cerner l'unité des recueils de *Miserere* et *Carité* car le vers s'y rencontre sans interruption sous ses formes les plus variées. Qu'il s'agisse de l'incontournable couplet d'octosyllabes à rimes plates, de la vaste palette des formes strophiques chantées ou des différents mètres employés dans la classe des *literae sine musica*, les textes de toutes sortes qui font le « choix du vers » représentent le véritable fil rouge qui assure la cohésion d'ensemble de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens. Non seulement ils forment la majorité du contenu textuel dans près de 80% des cas, mais ils réapparaissent, ne serait-ce qu'à titre d'exception formelle, dans la totalité des recueils de cette tradition. Ainsi ce paysage manuscrit qui peut à première vue paraître baroque et désuni lorsqu'on l'envisage du point de vue des contenus littéraires retrouve une cohérence significative devant les coordonnées de base qui concernent, tout simplement, leur forme et à leur format. Si ces traits récurrents gagneront en intérêt quand ils seront étudiés sous l'angle de la poétique, il convient pour l'instant de les aborder d'un point de vue descriptif.

Miserere et *Carité* ne sont pas des textes brefs. Respectivement déployés sur 3276 et 2904 vers dans la version donnée par l'édition critique, ils forment une fois réunis un duo de près de 6000 vers. Leur tradition manuscrite est pourtant traversée de toutes parts par les textes de petite taille. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux nombreux manuscrits qui viennent tout juste d'être classés parmi les *miscellaniae* du corpus. Sylvie Lefèvre l'a d'ailleurs souligné au sujet du plus célèbre d'entre eux, à savoir le manuscrit θ (BnF fr. 837) : « la brièveté est le caractère premier qui unit toutes [l]es œuvres¹⁷³ ». Parmi les 249 textes de ce codex, elle n'a en effet recensé que huit pièces qui s'étendent sur plus d'une quinzaine de colonnes, soit 750 lignes suivant la mise en page type de ce livre, ce qui représente à peine 3% du contenu. Alors que la majorité des textes se limite ainsi à « quelques centaines de vers », conformément à la définition de la brièveté proposée par Paul Zumthor, elle signale plusieurs textes encore plus courts qui « n'excèdent pas une ou

¹⁷² Francis J. Carmody (éd.), *Li Livres dou Tresor. Brunetto Latini*, Berkeley, University of California Press, coll. « University of California publications in modern philology », 1948, p. 327.

¹⁷³ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 206 cite en cet endroit Luciana Borghi-Cedrini, qui avait déjà attiré l'attention sur cette constante dans « Per una lettura "continua" dell'837 », art. cit., p. 120.

deux colonnes », soit 50 ou 100 lignes, si bien que la prédilection pour la brièveté semble offrir une piste de solution partielle aux problèmes épineux posés par la diversité proverbiale du manuscrit θ . Il en va de même du manuscrit *h* (La Haye, KB 128 E2), dont le caractère éclaté est encore plus marqué, car en plus de mêler les genres et les thèmes, les registres profanes et religieux, ce recueil supposé organique mieux connu comme le « Chansonnier de la Haye » recourt à quatre langues distinctes et confond à l'envi les textes réputés chantés et non chantés. Or il retrouve à son tour une surprenante unité, comme l'a jadis noté Ernest F. Kossman¹⁷⁴, dans sa préférence pour les textes de petite taille, car la plupart des textes de ce livre polygénérique et plurilingue ne couvrent pas plus d'un ou deux feuillets. Nombreux sont les manuscrits classés parmi les *miscellaniae* du corpus qui semblent ainsi retrouver une certaine cohérence dans leur prédilection pour la brièveté. Dans les manuscrits *P* (BnF fr. 25545) et *f* (Turin, L.V.32), les textes de moins de 10 folios comptent respectivement pour 90% (43 sur 48 textes) et 95% (54 sur 57 textes) du total des pièces¹⁷⁵. Bien que ces données demeurent en partie indicatives, car elles dépendent de la mise en page parfois changeante de ces *codices*, elles permettent d'identifier un certain nombre d'exceptions dont le statut est encore plus révélateur. En effet, les quelques textes qui occupent plusieurs folios consécutifs finissent par confirmer l'importance fondatrice de la brièveté dans ces recueils. Qu'il s'agisse du *Roman des Sept Sages* (ms. *P*, f. 46r-69v) ou des *Fables* de Marie de France (ms. *P*, f. 28v-45v), ces textes parviennent en fin de compte – par leur forme à tiroirs ou leur structure par addition – à combler l'exigence de brièveté qui caractérise ces collections.

Si les florilèges au contenu éclaté présentent une affinité spéciale avec les textes courts, ils ne sont pas les seuls livres du corpus à respecter cette exigence. Les recueils signalés pour l'importance accordée au culte marial abondent dans le même sens. Par exemple, les manuscrits *E* (BnF fr. 15212) et *T* (Arsenal 3518) privilégient largement les textes courts en admettant des contes mariaux comme le *Tombeor Nostre-Dame* (ms. *T*, f. 89r-93r), de courtes prières en vers (ms. *E*, f. 26v-32r) et divers autres textes brefs qui

¹⁷⁴ Ernest F. Kossman (éd.), *Die Haager Liederhandschrift*, op. cit., p. 1-7.

¹⁷⁵ Les textes du ms. *P* qui occupent plus de dix feuillets sont les *Fables* de Marie de France (f. 25v-45v), le *Roman des Sept Sages en prose* (f. 46r-69v), *Carité* et *Miserere* (f. 110r-149v), ainsi que l'*Art d'Amours* de Jacques d'Amiens (f. 156r-167v). Ceux du manuscrit de Turin sont le *Tournoiement Antéchrist* (f. 2r-23r), *Li Prisons d'Amours* (f. 122v-139v) et la *Bible Guiot* (f. 144v-160r).

circulent à titre de pièces autonomes. Or ils admettent également des ensembles sériels qui se laissent morceler en plus petites unités comme les *Miracles de Nostre-Dame* de Gautier de Coinci (ms. *T*, f. 1r-77v et ms. *E*, f. 132r-149r et 181r-244r) ou la *Vie des pères* (ms. *E*, f. 150r-181r et ms. *T*, f. 118v-203v), répondant ainsi aux impératifs de concision par le choix d'une structure fondée sur l'accumulation de petits segments. Cette dynamique est exacerbée dans le manuscrit *A* (BnF fr. 12483). Cette collection que l'on nomme également le *Rosarius* se compose exclusivement de textes brefs (chanson, prière, poésie personnelle, micro-récit, etc.). Et les ensembles sériels qui y figurent, tels que les *Miracles de Nostre-Dame* et la *Vie des pères*, forment rarement bloc ; le plus souvent, ils se décomposent plutôt en plus petites unités en divers endroits du livre, circulant ainsi à titre d'atomes textuels détachés de leur construction d'origine¹⁷⁶. Non content de se conformer à cette exigence de faire court, qu'elle passe par le morcellement ou par la brièveté à proprement parler, le concepteur de ce recueil du XIV^e siècle attire parfois l'attention sur la petite taille des textes compilés en misant sur des vers d'introduction de son cru :

Et chanton de la pucelete
Ceste *petite* chanconnette
BnF fr. 12483, f. 3v (ms. *A*)

Le Livre des Aés raconte
A ce propos un *petit* conte
BnF fr. 12483, f. 47v (ms. *A*)

La Vie des Frerez nous recite
Une narracion *petite*
BnF fr. 12483, f. 1v (ms. *A*)¹⁷⁷

Cette insistance sur le petit format des textes est loin de s'expliquer ici par la seule nécessité formelle de la rime, qui est le plus souvent déjà comblée (raconte / conte, pucelete / chanconnette). Au contraire, l'ajout du qualificatif « petit » – qui peut même relever de la redite comme dans le cas de la « *chanconnette* » dont la brièveté est déjà annoncée par le

¹⁷⁶ La description due à Arthur Langfors fournit le détail de ces pratiques de détachement et retrace plusieurs autres textes à construction sérielle dans « Notice du manuscrit français 12483 », art. cit., p. 503-665.

¹⁷⁷ Les deux dernières citations sont retranscrites d'après Marie-Laure Savoye, « Semis, transplantation, greffe », art. cit., p. 204 et 208.

choix même du terme¹⁷⁸ – paraît révélateur d’un projet délibéré, qui consiste non seulement à honorer la Vierge « dans l’esprit du rosaire », mais peut-être également à réunir des textes brefs, qui montrent l’ensemble des petites choses qui s’additionnent dans son immense vertu.

Déjà caractéristiques des *miscellaniae* et des recueils à teneur mariale, cette exigence de concision peut s’exprimer dans les livres de toutes catégories. Même les recueils comme le manuscrit *c* (Reims, BM 1275), dont le contenu est par ailleurs exceptionnel par rapport au reste du corpus à cause de la rare importance accordée à la littérature latine, peuvent s’y conformer à leur tour. Or malgré son caractère déterminant, cette prédilection pour les textes courts ne s’observe pas dans tous les recueils. Non seulement elle ne parvient pas à rendre compte de témoins iconoclastes comme le manuscrit *b* (BnF fr. 12576), recueil qui s’ouvre à la fiction romanesque en unissant le *Conte du Graal* à ses copieuses *Continuations*, mais elle s’épuise également devant d’autres témoins qui sont plus en phase avec l’esprit général de la tradition. Que l’on pense par exemple au manuscrit *g* (Modène, BEU etr. 5, AL.P.09.01)¹⁷⁹, recueil de textes édifiants de la fin du XIII^e siècle, qui donne notamment un *Miroir du monde* anonyme se déployant sur une centaine de feuillets¹⁸⁰ (f. 9r-109r). Que l’on pense également aux livres qui donnent un texte aussi long qu’incontournable, soit le célèbre *Roman de la Rose* (mss. *N*, *Σ* et *Ψ*). Inutile de multiplier les exemples pour se convaincre que l’exigence de concision n’est pas respectée dans toute la tradition, car après tout *Miserere* et *Carité* affichent eux-mêmes une longueur considérable en se déployant sur près de 3000 vers chacun, si bien que tous les livres qui présentent exclusivement ces deux textes échappent d’entrée de jeu à cette tendance.

¹⁷⁸ Au sujet des autres valeurs du diminutif « ette » dans le domaine de la lyrique médiévale, voir Pierre Bec, « Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation », dans Fred Dethier (dir.), *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, J. Duculot, 1969 p. 1327-1329 et Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, op. cit., p. 118.

¹⁷⁹ Notice principale et datation (fin du XIII^e s.) par Jules Camus, « Notices et extraits des manuscrits français de Modène antérieurs au XVI^e siècle », *Revue des langues romanes*, vol. 35, 1891, p. 175-180. Il est à noter que la plate-forme *Jonas*, loc. cit., qui a également été consultée, donne deux fiches distinctes pour ce seul ms., qui renvoient respectivement à son ancienne cote (Modène, BEU XII.F.29) sous URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/74863> > (consultée 27.03.2019) et à sa présente cote sous URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/35646> > (consultée 27.03.2019).

¹⁸⁰ Cette compilation anonyme puisant à diverses sources demeure inédite, mais la fiche *Jonas*, loc. cit., URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/6505> > (consultée 05.03.2019) annonce une édition en cours de préparation par Anne-Françoise Labie-Leurquin.

Il en va autrement de la préférence pour les textes versifiés. À la différence de l'exigence de brièveté, elle reflète directement la facture formelle de ces deux œuvres, qui adoptent comme on sait le modèle de la strophe rimée. Elle laisse surtout une marque plus profonde sur leur réception manuscrite. Pour s'en convaincre, il convient de distinguer trois cas de figure, de façon à poser un cadre général provisoire permettant d'explorer les configurations individuelles. Après avoir survolé les livres exclusivement réservés aux textes en vers, il faudra considérer les recueils qui admettent un petit nombre de textes en prose tout en continuant de réserver la majorité de leur contenu aux pièces versifiées. Au terme de l'analyse, les rares recueils qui sont plutôt dominés par la prose permettront de nuancer, de préciser, voire de renforcer la tendance générale.

Les manuscrits exclusivement consacrés au vers se divisent en deux groupes, soit ceux qui présentent une sorte de concentré formel uniquement réservé aux textes en strophes, d'une part, et ceux qui proposent un mélange de diverses formes rimées, d'autre part, en admettant des formes non strophiques comme le couplet d'octosyllabes à rimes plates des textes. Lorsque le modèle de la strophe est privilégié, comme dans le premier cas de figure, le contenu du recueil est généralement réservé de façon exclusive à la poésie hélinandienne (mss. *A, a, B, d, H, i, l, t, V, Γ* et Ω). Il arrive cependant que les livres de strophes rimées présentent une plus grande ouverture à la classe des *literae sine musica*. Par exemple, le manuscrit Φ (Berlin, SB Hamilton 191) donne la *Grande Bible Nostre-Dame* en quatrain d'alexandrins monorimes (f. 128r-135r) à la suite des poèmes hélinandiens du Reclus de Molliens (f. 1r-127v). Le manuscrit *M* (BnF fr. 24307) représente encore mieux la diversité des formes strophiques. Alors qu'il s'ouvre sur le duo *Miserere-Carité* (f. 1r-33v) et se referme sur le *Testament* de Jean de Meun en quatrain d'alexandrins monorimes (f. 86r-96v), ce recueil du XV^e siècle donne également la traduction de la *Consolation de philosophie* par Renaut de Louhans qui circule sous le nom de *Roman de Fortune et de Félicité* (f. 35r-80v) : dominée par le huitain d'octosyllabes *abababab*, cette réécriture de Boèce traduit l'alternance métrique qui caractérise le texte-source boécien en présentant des insertions strophiques de formes variées comme le sizain *aabaab* (v. 3915-4034) ou la strophe hélinandienne elle-même (v. 345-416).

À ce premier groupe de manuscrits dominés par le modèle de la strophe, il faut ajouter ceux qui continuent de se réserver de façon exclusive aux textes versifiés tout en

admettant une diversité formelle plus importante, qui consiste tout simplement à s'ouvrir aux textes non strophiques. Le plus souvent, ils font alterner la forme non strophique la plus répandue d'entre toutes, soit le couplet d'octosyllabes à rime plate, avec l'une ou l'autre des strophes rimées de la classe des *literae sine musica*. À cet égard, il existe plusieurs configurations possibles. Le manuscrit *N* (BnF fr. 12594), par exemple, admet un seul texte en couplets d'octosyllabes, soit le *Roman de la Rose* (f. 1r-134r) dans un ensemble autrement réservé à la poésie strophique, qui donne un poème en quatrain d'alexandrins monorimes (f. 136r-149r) avec trois poèmes en strophe d'Hélinand (f. 131v-135r, 149v-169r et 169v-197r). À l'inverse, le manuscrit *R* (Arsenal 3527)¹⁸¹ est dominé par le couplet d'octosyllabes, si bien que le *Miserere* (f. 117v-136r) devient le seul texte en strophes de l'ensemble du recueil, qui réserve plutôt son contenu à des textes en rimes plates tels que le *Vie des Pères* (f. 1r-100v), le *Comte de Poitiers*¹⁸² (f. 169v-179v), le fabliau du *Sacristain*¹⁸³ (f. 179v-182r) et la *Passion des Jongleurs*¹⁸⁴ (f. 182r-203r). Quant au manuscrit *Y* (Chantilly, BC 474), il illustre un rapport de quasi-égalité entre la strophe et la rime plate : à la suite d'un duo de textes en couplets d'octosyllabes, composé des *Fables* de Marie de France (1r-28v) et du *Livre de Philosophie et de moralité* d'Alard de Cambrai¹⁸⁵ (f. 29r-50v), il fait place à trois poèmes en strophe d'Hélinand, à savoir *Miserere* et *Carité* (f. 51r-98r) ainsi que les *Vers de la mort* (f. 98-103v)¹⁸⁶.

Ces quelques exemples suffisent déjà à dégager un petit trio de formes versifiées qui se distinguent par leur plus grande récurrence au sein de la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité*. La littérature non strophique est presque toujours représentée par le

¹⁸¹ Notice principale et datation (XIII^e s.) par Gabriele Giannini, « Arsenal 3527 », *eCodex, loc. cit.*, qui propose des arguments convaincants pour situer la datation au XIII^e s. plutôt qu'au XIV^e s. tel qu'admis jusque-là.

¹⁸² Victor Frederic Koenig (éd.), *Le Comte de Poitiers. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Droz, 1937.

¹⁸³ Il s'agit de la version II éditée par Willem Noomen, Nico van den Boogaard *et al.* (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, t. VII, p. 1-189.

¹⁸⁴ Anna Joubert Amari Perry (éd.), *La Passion des jongleurs*, Paris, Beauchesne, coll. « Textes, dossiers, documents », 1981.

¹⁸⁵ Jean-Charles Payen (éd.), *Alard de Cambrai. Livre de Philosophie et de moralité*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1970. Ce texte est erronément attribué à André de Huy dans ce ms.

¹⁸⁶ La notice principale fait état également d'un texte anonyme inédit (f. 103v), présenté comme le *Poème moral (inc. : « Qui veut Dieu et le siecle avoir »)* qui adopte manifestement l'octosyllabe, mais dont la forme exacte n'est pas signalée. Ce texte ne semble pas correspondre à celui présenté par Alphonse Bayot (éd.) *Le Poème moral. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, coll. « Textes anciens », 1929.

couplet d’octosyllabes tandis que le douzain hélinandien et le quatrain d’alexandrins monorimes se distinguent comme les strophes les plus fréquemment employées. Il n’y a sans doute pas à s’étonner de voir constamment reparaître ces trois mêmes formes parmi cet ensemble de livres, car elles font partie des formes versifiées les plus répandues d’entre toutes. Forme qui s’impose pratiquement comme « le vers à tout faire ¹⁸⁷ » de la versification médiévale, le couplet d’octosyllabes à rimes plates peut être associé à des genres littéraires divers tels que le roman, le fabliau et l’hagiographie¹⁸⁸. Quant à la strophe hélinandienne et au quatrain d’alexandrins monorimes, ils représentent les deux formes les plus répandues de toute la classe des *literae sine musica*¹⁸⁹. Ainsi la tradition manuscrite du Reclus de Molliens ne fait que refléter cette dynamique de diffusion générale – en première analyse, à tout le moins.

Or même si les manuscrits de *Miserere* et *Carité* réservent continuellement la part belle à ce même trio formel, ils accueillent tout de même à l’occasion des modèles métriques plus variés. Par exemple, le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) donne la bien-nommée *Disputation du croisé et du décroisé* de Rutebeuf (f. 25r-26v)¹⁹⁰ qui adopte précisément un huitain « croisé » en *8abababa*, mais s’ouvre également à des formules plus inusitées telles que le quinzain *8aabaabbbbaabbba* employé dans la *Roe de Fortune* anonyme¹⁹¹ (f. 2r-2v). Malgré cette capacité à accueillir des formes plus rares, les trois formes qui dominent la tradition manuscrite du Reclus de Molliens continuent d’occuper l’avant-scène dans le manuscrit *W*, avec neuf textes en strophes d’Hélinand, quatre en quatrain d’alexandrins monorimes et non moins de 21 en couplets d’octosyllabes à rimes plates. Même si les manuscrits de *Miserere* et *Carité* entretiennent leurs « favoris » du point de vue de la forme en privilégiant toujours un même trio de formes versifiées et même

¹⁸⁷ Cette expression est de Clotilde Dauphant, « L’octosyllabe, un vers à tout faire ? L’exemple du *Jardin de Plaisance* », dans *Poétique de l’octosyllabe*, *op. cit.*, p. 153-172.

¹⁸⁸ De façon générale, voir les études réunies en 2018 par Danièle James-Raoul et Françoise Laurent dans le collectif, *Poétique de l’octosyllabe*, *op. cit.* Au sujet de l’importance de ce vers dans la définition du roman, voir Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 353-360. Les intéressantes limites et le caractère fondateur de ce vers dans la pratique du fabliau sont bien illustrés par ce même chercheur dans « La part du vers dans la définition médiévale du fabliau », dans Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilkik (dir.), *Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2015, p. 67-74.

¹⁸⁹ Voir *supra*, p. 168 et *sq.*

¹⁹⁰ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, *op. cit.*, p. 895-917.

¹⁹¹ Achille Jubinal (éd.), *Jongleurs et trouvères*, *op. cit.*, p. 177-181.

s'ils se montrent ouverts à des formes plus inusitées telles que *8abababa* ou encore *8aabaabbbbaabbb*, ils montrent néanmoins certaines limites, certains types de vers étant clairement moins représentés dans leur tradition.

Même si elles font partie des formes versifiées les mieux représentés au sein du champ littéraire médiéval, il se trouve certaines formules métriques qui sont exclues de ce corpus manuscrit : les *laissez* épiques. Généralement adoptées dans les chansons de geste, ces formes qui peuvent se composer d'assonances ou de vers monorimes, voire préférer l'alexandrin ou le décasyllabe, se définissent d'abord et avant tout par la longueur variable de chacune des unités strophiques. Sans doute issue du latin « *laxare* » (« laisser », « laisser aller ») qui suggère déjà un mouvement de déploiement et de libre décharge, la forme de la *laisse* affiche une flexibilité qui lui permet de changer et de modifier le nombre de lignes d'une unité à l'autre¹⁹². Dans la *Chanson de Guillaume*, par exemple, il se trouve plusieurs petits blocs assonancés d'une quinzaine de vers à peine, qui côtoient cependant des *laissez* autrement plus longues, pouvant aller jusqu'à cultiver une même assonance pendant 190 vers¹⁹³. Ce format plus souple au niveau de la longueur n'a donc rien de comparable avec les parcours rimiques strictement définis des strophes comme le douzain d'Hélinand, qui se conforme de façon rigoureuse au schéma *aabaabbbabba*. Il est également à distinguer des mètres employés dans les chansons religieuses et courtoises, qui se conforment à leur tour à un schéma rimique récurrent. Les différences évidentes, qui sont exposées ici de façon on ne peut plus schématique, présentent un intérêt particulier quant au contexte manuscrit de *Miserere* et *Carité*. Tout se passe en effet comme si l'élasticité de la *laisse* épique n'était pas la bienvenue au sein de leur tradition manuscrite, où des modèles strophiques plus rigides sont largement privilégiés. Qu'ils soient chantés ou non chantés,

¹⁹² Les études fondatrices sur la *laisse* et sur son élasticité sont celles de Mildred K. Pope, parues en trois articles « Four Chansons de Geste: a study in Old French epic versification », *The Modern Language Review*, vol. 8, n° 3, 1913, p. 352-367 ; vol. 9, n° 1, 1914, p. 41-52 et vol. 10, n° 3, 1915, p. 310-319, ainsi que l'ouvrage de Jean Rychner, *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève / Lille, Droz / Giarg, coll. « Publications romanes et françaises », 1955. Des nuances importantes sur la *laisse* en regard de l'ensemble de la production épique médiévale ont été apportées depuis par Dominique Boutet, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'ENS, 1988 et *La Chanson de Geste. Forme et signification de l'écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993, ainsi que par Edward A. Heineman, *L'Art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1993.

¹⁹³ Exemple tiré du premier article de Mildred K. Pope, « Four Chansons de Geste: a study in Old French epic versification », art. cit., p. 360. François Suard (éd.), *La Chanson de Guillaume*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 2008.

les nombreux textes en strophes qui figurent dans cette tradition se conforment à un parcours rimique interchangeable et inchangé, si bien que l'irrégularité de la *laisse* est largement laissée de côté. En effet, parmi la cinquantaine de livres qui donnent *Miserere* et *Carité*, il ne se trouve qu'un seul et unique exemplaire qui admette des textes en *laises*. Il s'agit du manuscrit *S* (Arsenal 3142) qui réunit trois poèmes épiques d'Adenet le Roi, soit les *Enfances Ogier* qui adoptent les laises décasyllabiques monorimes (f. 73r-119v), ainsi que la chanson inachevée *Buevon de Conmarchis* (f. 179r-201v) et celle de *Berte aus grans piés* (f. 120v-140v) qui reprennent le modèle de la *laisse* monorime en préférant cette fois l'alexandrin. Ce trio épique, qui fait résolument cavalier seul au sein de la tradition, illustre en somme une frontière nette quant à l'ouverture à la versification : même si les livres de *Miserere* et *Carité* admettent une vaste diversité de textes versifiés, ils atteignent toutefois une limite stricte devant les formes du vers épique.

La seconde catégorie correspond aux livres qui admettent un petit nombre de textes en prose tout en continuant de réserver la majorité de leur contenu à des pièces versifiées comme dans le cas, par exemple, des manuscrits *D, E, F, O, P, Z, θ* et *Ψ*. Dans la plupart des cas, le profil de ce second groupe est très similaire au premier. Le manuscrit *S* (Arsenal 3142), pour reprendre un exemple tout juste mentionné, comporte seulement deux textes en prose pour un total de 54 pièces rimées¹⁹⁴, si bien qu'il demeure dominé à plus de 95% par le vers. Encore plus fermement imprégné par les textes versifiés, le manuscrit *θ* (BnF fr. 837) donne un seul et unique texte en prose pour 248 textes rimés¹⁹⁵, ce qui représente cette fois plus de 99% du contenu textuel. Les trois formes les plus récurrentes au sein de ce livre sont d'ailleurs les mêmes. Dans le manuscrit *θ*, le couplet d'octosyllabes (161 textes), le quatrain d'alexandrins monorimes (30 textes) et la strophe hélinaudienne (13 textes) occupent plus de 80% du recueil¹⁹⁶, tandis qu'une vingtaine d'autres formes moins courantes, comme le huitain d'octosyllabes *abababab* (7 textes) et le sizain *aabccb* (5

¹⁹⁴ La première (f. 300r) est une prière anonyme sans titre qui reste inédite (*inc* : « Dame, par cele joie kant plus joiuse fus ») et la seconde, qui clôt le recueil (f. 320rb-321v), correspond à un extrait des *Proverbes Sénèques* édités par Ernstpeter Ruhe (éd.), *Les Proverbes Seneke le philosophe*, Munich, Hueber, coll. « Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters », 1969.

¹⁹⁵ Il s'agit du texte n° 129 du relevé de Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 225.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 207.

textes), se partagent le reste du livre¹⁹⁷. Le manuscrit Δ (Augsbourg, BU I.4.2°.001)¹⁹⁸ fonctionne pratiquement de la même manière. Alors que la prose n'est représentée que par un seul et unique texte, soit une *Description de la terre sainte* disposée à la toute fin (f. 105r-110v), la versification est privilégiée dans les six autres textes contenus. Elle s'illustre sans surprise par le couplet d'octosyllabes (2 textes), le quatrain d'alexandrins monorimes (2 textes) et la strophe hélindienne (2 textes).

Ce second groupe, qui s'ouvre à la prose tout en restant fermement ancré dans le domaine du vers, comporte cependant des livres plus ouverts à la mixité, où le vers cède davantage à la prose comme le manuscrit *D* (BnF fr. 25462), qui donne 10 textes en vers pour six textes en prose. Il n'est peut-être pas entièrement fortuit que certains de ces textes en prose, soit une recension incomplète de l'*Ordene de Chevalerie*¹⁹⁹ (f. 214v-216) ainsi que la version prose B de la *Fille du Comte de Pontieu* (f. 205r-214v), ne faisaient pas partie, selon Kathy Krause, de la configuration originale du codex²⁰⁰. Au sein de ce groupe ouvert à une plus grande mixité, il arrive en effet que le mélange du vers et de la prose ne soit qu'apparent, comme en témoigne à nouveau le manuscrit *m* (Carlisle, BC 1) qui insère un extrait du *Miserere* (f. 144v-147v) dans un livre qui mélange le vers et la prose. Or selon Ethel et Robert Fawtier, il s'agit à nouveau d'un recueil inorganique, qui se compose de trois différents livres ayant été réunis les uns aux autres au XV^e siècle en contexte anglo-normand²⁰¹, soit plusieurs décennies après leur fabrication originale dans l'espace picard²⁰². Ainsi la rencontre du vers et de la prose qui s'observe aujourd'hui dans ce livre composite ne reflète en rien le contexte de réception original. En effet, l'extrait du *Miserere* figure

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 222-228.

¹⁹⁸ Notice principale et datation retenue (fin XIII^e siècle) suivant Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Notices des manuscrits des traductions françaises de la Disciplina clericalis*, Genève, Université de Genève, URL : < <http://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/disciplina/fables/Notices-Fables.pdf> > (consultée le 24/06/2017). Signalons qu'Anton van Hamel a proposé une datation alternative en faisant état des faits suivants, qui ne sont pas mentionnés dans la notice de référence : « sur le f° 105v, qui avait été laissé blanc par le copiste, nous avons cru distinguer parmi beaucoup de mots, la plupart illisibles, la date 1350 », *Renclus, op. cit.* p. xxviii. Dans cette dernière édition, le ms. Δ était encore conservé à la bibliothèque princière Wallerstein, Maihingen, mais il est désormais à Augsbourg.

¹⁹⁹ Keith Busby (éd.), *Raoul de Hodenc : Le Roman des Eles. The Anonymous Ordene de Chevalerie*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, coll. « UPAL », 1983, p. 71-119.

²⁰⁰ Kathy Krause, « Genealogy and codicology », art. cit. p. 325-326 développe une argumentation pour appuyer cette hypothèse qui avait déjà, notamment, été soulevé par Keith Busby (éd.), *Raoul de Hodenc, op. cit.*, p. 73.

²⁰¹ Robert Fawtier et Ethel Fawtier-Jones, « Note sur un légendier français », art. cit., p. 100-101.

²⁰² *Idem*

dans une section datée de la seconde moitié du XIII^e siècle (f. 112-164)²⁰³, qui admet exclusivement des pièces versifiées telles que le *Dit de l'unicorne et du serpent*²⁰⁴ (f. 134r-139v), la *Vie de saint Jehan Bouche d'or*²⁰⁵ (f. 147v-164v) et quelques extraits du *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc de Normandie²⁰⁶ (f. 139v-144v). Évidemment, il demeure impossible de savoir si le recueil qui conservait ces textes à l'origine s'ouvrait ou non à la prose. Il faut simplement se contenter de noter que la mixité formelle du recueil ne s'explique peut-être, à terme, que par un accident de l'histoire du livre.

Le troisième cas de figure, qui correspond aux manuscrits où la prose occupe la majorité du contenu textuel et qui échappent ainsi à la tendance générale, présente encore plus d'intérêt. En effet, les livres qui donnent *Miserere* et *Carité* dans un contexte dominé par la prose s'organisent le plus souvent selon ce que l'on pourrait appeler une logique d'« opposition formelle » en s'inspirant de la terminologie adoptée par Richard Trachsler dans un article sur la brièveté²⁰⁷. Le chercheur a attiré l'attention sur les recueils qui se conforment à une logique d'« opposition quantitative²⁰⁸ » en s'assurant que les textes longs et les textes brefs, respectivement regroupés en blocs homogènes, demeurent confinés dans des sections distinctes du livre. La logique observée par Richard Trachsler quant à la longueur des textes semble ici s'appliquer à leur forme, car les manuscrits du Reclus de Molliens qui font la part belle aux textes en prose tendent également à les regrouper en blocs homogènes, de façon à prévenir tout mélange entre le vers et la prose comme si ces deux formes correspondaient à des catégories de réception distinctes et inconciliables – qui ne se laissent littéralement pas rapprocher l'une de l'autre.

À titre d'exemple, le manuscrit *J* (Bruxelles, KBR 10457-62) s'ouvre sur les textes en prose de Jean de Stavelot et de Jacques de Hemricourt en donnant la *Chronique du pays de Liège* (f. 4-164) suivi du *Patron de temporalité*²⁰⁹ (f. 165-190). Les pièces versifiées

²⁰³ *Ibid.*, p. 102 et 107-109.

²⁰⁴ Achille Jubinal (éd.), *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XVI^e, XV^e siècles*, Paris, Pannier, 1839-1842, t. II, p. 113-123.

²⁰⁵ Hermine Dirickx Van der Straeten (éd.), *La Vie de saint Jean Bouche d'Or et la Vie de sainte Dieudonnée sa mère*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1931.

²⁰⁶ Robert Reinsch (éd.), *Le Bestiaire. Das Thierbuch des normanischen Dichters Guillaume Le Clerc*, Leipzig, Reisland, coll. « Altfranzösische Bibliothek », 1890.

²⁰⁷ Richard Trachsler, « Observations sur les “recueils de fabliaux” », dans *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, *op. cit.*, p. 35-46.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 45-46.

²⁰⁹ Camille De Borman *et al* (éd.), *Œuvres de Jacques de Hemricourt*, *op. cit.*, t. III, p. 51-154.

sont regroupées par la suite dans la section finale, qui donne le *Doctrinal sauvage* (f. 190r-194r), le *Miserere* (f. 213r-227v), le *Conte d'algorisme*²¹⁰ et le *Testament* de Jean de Meun (f. 214-233v). Il en va de même du manuscrit *U* (Bruxelles, KBR 11074-78), qui s'ouvre sur une série de textes en prose comme le *Jeu des échecs moralisé* de Jean Ferron²¹¹ (f. 20r-57r) et *Le Livre de Prudence* de Christine de Pizan (f. 72r-115r), avant de rassembler les trois seuls textes versifiés du recueil en finale, soit le *Testament* de Jean de Meun (f. 117r-145v) ainsi que *Miserere* et *Carité* (f. 146r-183r). Quant au manuscrit *g* (Modène, BEU etr. 5, AL.P.09.01), il fait précisément l'inverse en isolant *Carité* (f. 164r-221r) à la toute fin d'un livre qui admet exclusivement des textes en prose tels que le *Tresor* de Brunet Latin (f. 130-164). Ainsi ces quelques livres qui affichent une certaine unité du point de vue du contenu en privilégiant les textes savants, moralisants et religieux proposent une distinction interne en leur sein : ils reposent sur la facture formelle des textes pour en déterminer l'ordre, de façon à marquer une solution de continuité nette entre le vers et la prose.

Ce principe s'applique même quand l'œuvre du Reclus de Molliens est la seule à adopter une forme versifiée au sein d'un recueil uniquement dédié à la prose. En effet, elle n'est jamais disposée au milieu des autres textes – comme s'il s'agissait encore une fois de prévenir le mélange en confinant le diptyque au début ou à la fin du livre. Ainsi le manuscrit *C* (BnF fr. 20048) regroupe *Miserere* et *Carité* en ouverture (f. 1r-37r) avant de rassembler, dans une seconde partie, une série de textes à vocation utilitaire dont les *Conseils* de Pierre de Fontaines (f. 39v-110r) et les *Ordonnances et coutumes des métiers et tonlieux de Paris* (f. 114r) qui adoptent systématiquement la prose. De même, les poèmes du Reclus de Molliens sont les deux seuls textes en vers du manuscrit *I* (BnF fr. 1838), qui les relègue en finale (f. 93r-144r) après avoir donné une *Voie de paradis* en prose (f. 1r-91r) ainsi qu'une petite série de prières non versifiées (f. 92r). Cette logique d'opposition s'applique en somme de façon généralisée au groupe des livres dominés par la prose.

²¹⁰ Ce texte dont aucune édition n'a pu être trouvée est signalé dans par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. xxvii et François J. F. Marchal (dir.), *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale*, op. cit., p. 210, qui spécifie l'emploi du « vers français » sans autres précisions sur la nature du vers choisi.

²¹¹ Alain Collet (éd.), *Le Jeu des Eschaz moralisé. Traduction de Jean Ferron*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Age », 1999.

Le manuscrit *W* (Bruxelles, 9411-26) peut même renforcer cette tendance en passant cependant par une voie détournée. Exclusivement consacré au vers dans sa configuration actuelle, il devrait plutôt s'ajouter aux groupes des livres ouverts à la prose, car ce recueil organique aujourd'hui scindé s'unissait à l'origine au manuscrit Bruxelles, KBR 9400, qui en formait la première partie – comme en attestent les mentions d'inventaires anciens qui donnent l'*incipit* du premier et l'*explicit* du second pour renvoyer à un seul et même ouvrage, de même que les traits codicologiques partagés par ces deux exemplaires²¹². Or même dans cette configuration originale, qui admettait une forte mixité formelle, l'actuel manuscrit *W* se conformait parfaitement à la « logique d'opposition formelle » observée jusqu'ici. Tandis que sa première partie était composée « d'une part, de traités ascétiques en prose²¹³ » la seconde se composait « d'autre part, de pièces versifiées d'obédience moralisatrice et satirique²¹⁴ », soit celles qui sont aujourd'hui réunies dans le manuscrit *W*. Dès lors, la scission formelle qui servait de fondement à l'organisation première du livre est devenue, par une coïncidence de l'histoire, la frontière matérielle tout à fait réelle qui a servi de marqueur pour diviser l'ouvrage en *membra disjecta*.

Ainsi les rares livres qui font une place d'honneur à la prose et qui font par le fait même figure d'exception au sein de cette tradition dominée par le vers confirment en somme l'importance de la versification dans la réception de l'œuvre. En s'appliquant à maintenir une rupture nette entre le vers et la prose par le biais d'une sorte de logique « d'opposition formelle », ils tendent à suggérer que ces deux formes correspondent à des « horizons d'attentes » distincts, c'est-à-dire qu'elles renvoient non seulement à deux manières d'écrire, mais également à deux manières de lire et qu'ils présentent, à ce titre, le potentiel d'infléchir la réception de l'œuvre à des niveaux plus profonds. D'ailleurs, la perspective d'une catégorie de réception à part pour le vers s'illustre déjà dans les

²¹² Bernard Bousmanne *et al.* (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne, op. cit.*, t. 1, p. 140. Voir *Ibid.*, t. I, p. 131-133 pour le contenu du ms. Bruxelles KBR 9400 et consulter la notice de *Jonas, loc. cit.* qui corrige quelques erreurs s'étant glissés dans cette description, URL : <<http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/10333>> (consultée 17.01.2019).

²¹³ Bernard Bousmanne *et al.* (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne, op. cit.*, t. 1, p. 140. On peut préciser que les quatre premiers poèmes de cette série de textes dits « ascétiques » (fol. 1r-79v), tous séparés par une rubrique, sont en fait les chapitres IV, V et III (dans cet ordre) de la *Somme le roi* (rédaction *d*). Voir Édith Brayer et Anne-Françoise Leurquin-Labie (éd.), *La Somme le Roi par Frère Laurent, op. cit.*, p. 512-513.

²¹⁴ *Idem*

manuscripts, autrement plus nombreux dans la tradition, qui se consacrent d'abord aux textes versifiés en regroupant *Miserere* et *Carité* à d'autres textes en vers comme s'il s'agissait de les coller à leurs semblables, voire en les confinant dans les espaces liminaires dans un esprit de refus de la mixité.

La forte récurrence de pièces versifiées s'impose donc comme une constante de premier ordre, telle que suivie en cela par la prédilection pour les textes brefs. Or que doit-on en conclure ? Est-ce là suffisant pour guider l'analyse poétique et pour cerner les tenants et aboutissants de la réception médiévale du Reclus de Molliens ? Il faut reconnaître que la récurrence des textes en vers et la solution de continuité qui l'accompagne en ce qui concerne les rares occurrences de la prose relève, d'une certaine manière, du phénomène attendu. Francis Gingras l'a d'ailleurs bien souligné, au sujet de l'opposition vers-prose dans la tradition manuscrite de textes romanesques : « au moment de la mise en recueil, l'association du vers avec le vers et de la prose avec la prose semble la plus naturelle, si l'on en croit les collections originales qui nous sont parvenues où la cohabitation de romans en vers et de romans en prose reste assez rare²¹⁵ ». Autrement dit, la tendance tout juste relevée quant à la prédilection pour le vers n'a rien d'unique à l'œuvre du Reclus de Molliens et peut même se poursuivre, dans l'espace pourtant étranger du roman et de ses « vaines fictions ». Francis Gingras ajoute d'ailleurs, confirmant que l'opposition vers-prose correspond à des catégories de réception bien distinctes aux yeux du public médiéval, que le choix du vers ou de la prose est souvent indiqué dans les entrées d'inventaires médiévaux²¹⁶, ce qui est d'ailleurs le cas de *Miserere* et *Carité* qui sont signalés comme des textes rimés à plusieurs reprises par exemple dans l'inventaire du Louvre de 1373 (« Le reclus de Morleenz, *ryme* et ben ystorie », « Le Reclus de Morleenz, en un caier, *ryme* », « Le Reclus de Morleenz, dit Charite, *ryme* », etc.²¹⁷). Si cette opposition demeure fort générale et en partie attendue, il reste qu'elle ouvre la voie à une réflexion plus ciblée sur le système métrique partagé par *Miserere* et *Carité* qui permettra de mieux saisir, à terme, leur manière toute particulière de plaire et d'édifier.

²¹⁵ Francis Gingras, « La cohabitation du vers et de la prose dans deux collections médiévales (Chantilly, Condé 472 et Berne, Burgerbibliothek 113 », *Littérales*, vol. 41, 2007, p. 85-86.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

²¹⁷ Joseph B. Bernard van Praet et Jean Boivin (dir.), *Catalogue des livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre*, op. cit., p. 31, 78 et 81 (item n° 124, 391 et 412).

PARTIE I :
FORME ET VERSIFICATION

CHAPITRE 1 : LA STROPHE

La prédilection pour les textes versifiés s'impose – loin devant tout autre principe de groupement manuscrit – comme le véritable fil rouge qui assure l'unité de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens. Cette préférence pour le vers incite à porter une attention plus poussée au système de versification adopté par le Reclus de Molliens lui-même, à savoir la strophe dite hélinandienne (*8aabaabbbabba*) qui assure l'unité formelle du diptyque en réapparaissant dans *Miserere* comme dans *Carité*. Cet examen s'impose d'autant plus que les choix formels du Reclus de Molliens jouent un rôle déterminant dans la réception médiévale de son œuvre, comme il faudra s'en convaincre dans un premier temps. Non seulement la tradition manuscrite présente plusieurs indices matériels, contextuels et même visuels qui signalent l'importance de ce choix formel, mais les textes médiévaux de toutes sortes qui font l'éloge de l'auteur ou qui se livrent à la réécriture de son œuvre sont également marqués par une attention accrue portée à ce système strophique. Ces indices réunis permettent d'envisager que la strophe d'Hélinand correspond à un « horizon d'attente » essentiel à l'appréhension médiévale de l'œuvre. À la suite du survol des indices matériels et textuels qui attestent l'importance de cette forme, il faudra donc exposer les principales caractéristiques de la strophe d'Hélinand. Il s'agira d'abord de cerner son statut au sein du champ littéraire médiéval et de tenter par la suite un essai de typologie qui vise à offrir un aperçu du corpus hélinandien dans son ensemble tout en exposant ses traits poétiques récurrents. En somme, cette première réflexion sur la strophe d'Hélinand cherche à établir une série de points de repère, de manière à paver la voie aux analyses littéraires qui suivront.

La strophe et le Reclus : indices textuels et matériels

Réécriture médiévale de l'œuvre de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, le *Roman de la Rose* de Gui de Mori présente comme on l'a vu une série de 15 vers directement empruntés au Reclus de Molliens. Si Marc-René Jung a retracé l'origine de ce passage dans le *Miserere*¹, il n'a toutefois pas relevé que cette citation – un peu trop exacte – engendrait un véritable kyste formel au sein du roman. En continuité directe avec le modèle du *Roman*

¹ Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique*, op. cit., p. 263-268.

de la *Rose* et avec l'exigence la plus caractéristique du roman en vers médiéval sur le plan de la forme, Gui de Mori utilise toujours le couplet d'octosyllabes à rimes plates dans sa réécriture, mais il fait une exception notable lorsqu'il cite le *Miserere*². Les vers empruntés au Reclus de Molliens ne riment plus deux à deux comme l'exige la tradition romanesque, mais ils reconduisent plutôt les choix formels du *Miserere* en adoptant le parcours *aabaabbbabba* de la strophe hélinandienne comme le montre cette mise en regard, dont les rimes sont tout à fait identiques :

Envie, cele serve amere,
 Dist qu'ele voloit estre mere
 Et metre au monde de son fruit.
 Par pechiet plus lait d'adultere,
 A la couchier avoec son pere,
 Le dyable; par une nuit
 Menerent orible deduit.
 N'en leva pas le ventre vuit :
 De son pere conchiut son frere,
 C'on apiele Mesdit Mauduit.
 La mere l'a en ses mours duit,
 Et il retint bien sa matere.

(*RR-GM.*, XXXVII, v. 23-32)

Envie, chele serve amere,
 Dist k'ele voloit estre mere
 Et metre au monde de sen fruit.
 Par pekié plus lait k'avoutere
 Ala coukier avoec sen pere;
 Par une mout horrible nuit
 Menerent horrible deduit.
 N'en leva pas le ventre vuit :
 De sen pere conchut sen frere,
 Cui on nome Mesdit mauduit.
 Le mere l'a en ses mours duit,
 Et il retint bien se matere.

(*Mis.*, str. 112, v. 1-12)

Cette reprise quasi-exacte du *Miserere* n'est pas sans conséquence car elle suffit à désarticuler l'identité sonore du roman en établissant une rupture de cadence dans la suite des couplets d'octosyllabes rimés. Il en résulte une sorte de parenthèse formelle hélinandienne où les choix du Reclus de Molliens prennent littéralement l'ascendant sur le modèle de Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Cet effet de rupture est d'autant plus remarquable qu'il est loin d'aller de soi. Il existe en effet d'autres textes médiévaux qui empruntent à des poèmes en strophe d'Hélinand sans pour autant aller jusqu'à reconduire leur forme. Dans l'un de ses textes en couplet d'octosyllabes, par exemple, Geoffroy de Paris reprend près d'une centaine de vers d'un poème hélinandien de Huon de Cambrai, mais il s'applique à réagencer et à reconfigurer la composition des rimes de manière à

² Andrea Valentini (éd.), *Le Remaniement du Roman de la Rose*, op. cit. p. 222.

éviter toute solution de continuité formelle entre son propre texte et les passages empruntés³. Gui de Mori fait d'ailleurs la même chose dans son adaptation du *Roman de la Rose*. Réputé pour sa pratique généralisée de la citation et de l'emprunt, comme l'ont montré David Hult et Andrea Valentini⁴, cet adaptateur aguerri ne va pourtant jamais jusqu'à rompre la cohérence formelle de son propre texte pour reprendre le rythme d'un passage emprunté – sauf dans le cas du *Miserere*. Tout se passe dès lors comme si la formule strophique du Reclus de Molliens participait activement de la portée de son œuvre, qui doit conserver son identité hélinandienne, même en contexte de reprise, pour garder sa pleine valeur – et cela, quitte à désarticuler le rythme caractéristique du roman, voire à prendre l'ascendant sur le modèle du *Roman de la Rose*.

L'importance de cet ancrage formel explique peut-être pourquoi le Reclus de Molliens est souvent cité en contexte hélinandien. Par exemple, le *Mireoirs de l'ame* anonyme déjà évoqué qui s'ouvre sur une réécriture des premiers vers du *Miserere* (« *Benedicite dominus / Trop longuement me suis tenus* ») ne se contente pas de multiplier les clins d'œil intertextuels au Reclus de Molliens, mais il reconduit également sa forme en adoptant la strophe d'Hélinand. De même, le passage de la *Voie d'enfer et de paradis* où Jean de la Motte se défend d'imiter l'auteur de *Miserere* et *Carité* (« Se je le Renclus ne doubtasse » *VEP.*, str. 348, v. 4), provient du seul et unique poème hélinandien attribué à cet auteur autrement prolifique qui adopte, dans le reste de sa production, les formes les plus variées⁵. Ce rapport d'imitation est d'autant plus significatif qu'il trouve un ancrage matériel dans l'espace du codex. Car le manuscrit *N* (BnF fr. 12594), recueil du XIV^e siècle

³ Pour la mise en regard de la *Bible* de Geoffroi de Paris et du *Regret Notre Dame* d'Huon de Cambrai, voir Hugo Anderson, « Eine altfranzösische Bearbeitung der Parabel von den drei Freunden », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 22, 1898, p. 50-55 et p. 64-83. Au sujet de l'attribution du premier extrait à Huon de Cambrai, voir Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Notre Dame*, *op. cit.*, p. cxxiv-cxxvii. Le texte de Geoffroi de Paris en question est édité par Anna Joubert (éd.), *Bible des sept estaz du monde de Geuffroi de Paris*, Paris, Beauchesne, coll. « Textes, dossiers, documents », 1981. Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Notre Dame*, *op. cit.*, p. cxxvii-cxxxii explique que les vers, à l'origine agencés selon le modèle hélinandien *aabaabbbabba*, ont été réagencés pour rimer deux à deux en continuité avec le reste de sa *Bible*, mais il « obtient de la sorte – peut-être inconsciemment – des strophes rimant *aabbaabbaabb*, forme qui [...] ne se rencontre pas ailleurs dans l'ancienne poésie française », *Ibid.*, p. cxxx. Il faut toutefois noter que Paul Meyer a retrouvé, plus tard, un cas de figure similaire dans « Notices sur quelques manuscrits français de la bibliothèque Philipps », art. cit., 177-183.

⁴ David Hult, « Gui de Mori, lecteur médiéval », *Incidences*, vol. 5, n° 1, 1981, p. 53-70. Plusieurs emprunts et reprises intertextuelles sont signalés dans Andrea Valentini (éd.), *Le Remaniement du Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 209-302.

⁵ Sylvère Menegaldo, *Le dernier Menestrel*, *op. cit.*

qui donne la *Voie d'enfer* de Jean de la Motte à titre d'*unicum*, contient également le *Miserere* du Reclus de Molliens. Or ce manuscrit ne se contente pas de rapprocher ainsi l'hypertexte et l'hypotexte, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette⁶, dans l'intimité du même parchemin. Il va jusqu'à les présenter l'un à la suite de l'autre dans l'ordre d'alignement des textes, si bien que l'œuvre de Jean de la Motte (ms. N, 169v-197r), qui fait immédiatement suite à celle du Reclus de Molliens (f. 149v-169r), est littéralement amené à suivre sa « trasse » dans la suite des feuillets – confirmant ainsi les « doubtes » de l'auteur qui craint d'être rapproché de son modèle : « Mais on diroit : “Il sieut sa trasse / Sour li a prins son fondement” ». (*Voie*, str. 348, v. 4-6). Quoiqu'il en soit des protestations de Jean de la Motte, qui prétend ne pas connaître ce poète (« Onques n'oÿ de ses vers cent », *VEP.*, str. 348, v. 8), il reste que le lectorat du seul manuscrit qui conserve sa *Voie d'enfer* n'a d'autre choix que de constater que « Sour li a prins son fondement ». Dans ce contexte où le recours à la strophe d'Hélinand s'accompagne déjà d'une évocation explicite du Reclus de Molliens, il ne faut sans doute pas s'étonner de retrouver le *Mireoirs de l'ame* tout juste cité (f. 131v-135r) qui se livre à une réécriture du *Miserere* en utilisant à son tour la strophe hélinandienne. Ainsi ce livre qui met à l'honneur les textes de cette forme semble également offrir une réflexion sur l'héritage littéraire du Reclus de Molliens en conservant à ses côtés deux textes qui s'en inspirent de façon manifeste⁷.

L'attention déjà notable qui est portée à la forme dans ces réécritures intéresse d'autant plus qu'elle se maintient par-delà la frontière des langues. En effet, la traduction du *Miserere* en haut moyen néerlandais, qui a été proposée au XIV^e siècle par Heinrec et Gielijs van Molhem sous le titre de *Rinclus*, s'applique à rendre compte du contenu du poème tout en reconduisant sa forme – réalisant ainsi le tour de force qui consiste à adapter les sinuosités rimiques de la strophe hélinandienne à la syntaxe progressive d'une langue germanique. Déjà remarquable en termes strictement linguistiques, l'effort investi par les auteurs du *Rinclus* présente un intérêt supplémentaire, qui a été signalé par Levente Seláf. En regard des pratiques médiévales de traduction des textes strophiques, la technique ou le

⁶ « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 13.

⁷ Michela Margani fait le même constat dans *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 59-60.

geste qui consiste à reconduire l'identité formelle du texte-source est relativement exceptionnelle :

Au Moyen Âge, la fidélité métrique des traductions est exceptionnelle. Je n'en connais pas d'autres exemples, sauf dans le cas des adaptations vernaculaires des poèmes liturgiques et paraliturgiques destinés au chant. En regardant les diverses traductions françaises de la *Consolation de la Philosophie* de Boèce, nous constatons que même celles qui imitent l'alternance de la prose avec des parties rimées, sont incapables de reproduire la forme originale des mètres latins ; il est probable que les traducteurs ne sentaient même pas l'utilité d'une telle imitation⁸.

Devant le caractère exceptionnel de cette sorte de « traduction métrique », qui permet de maintenir l'association entre le *Miserere* et la strophe hélinandienne dans un texte traduit, Levente Seláf propose la remarque suivante, qui concorde parfaitement avec les observations réalisées ici quant aux autres réécritures du Reclus de Molliens : « les deux auteurs néerlandais du *Rinclus* devaient ressentir que forme et fond composent une unité (con)substantielle de l'original dont la séparation n'est pas permise [...] ».

Cette « unité (con)substantielle », qui se laissait déjà déceler de façon textuelle dans le témoignage de ces quelques auteurs médiévaux, s'illustre également de façon visuelle. Petit *opus* de 141 pages de la fin du XIII^e siècle, le manuscrit *B* (BnF, fr. 2199) se consacre exclusivement à la poésie hélinandienne en donnant les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (f. 130r-141v) à la suite de *Miserere* et *Carité* (f. 1r-129v). En plus d'afficher une parfaite unité du point de vue formel, ce recueil intéresse avant tout par les modalités de sa mise en page⁹. Parcouru de toutes parts par une série de « jeux graphiques », selon l'expression employée par Anne-Françoise Labie-Leurquin à la suite d'Anton van Hamel¹⁰, il multiplie les interventions visuelles qui concourent, chacune à leur manière, à mettre en valeur les tours et les détours de la strophe hélinandienne. Selon l'expression de Levente

⁸ Levente Seláf, « La strophe hélinandienne », p. 4. Dans *Idem*, le chercheur relève quelques autres exemples de traduction reconduisant la métrique, dont les plus significatifs demeurent les adaptations vernaculaires des poèmes liturgiques et paraliturgiques destinés au chant.

⁹ Le développement qui suit reprend les grandes lignes d'un travail précédemment publié par l'auteure de cette thèse, soit « Lire, écrire et transcrire en strophe d'Hélinand : un art poétique visuel dans le manuscrit BnF fr. 2199 », *Études françaises*, vol. 53, n° 2, 2017, p. 103-130.

¹⁰ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. vii-ix et Anne-Françoise Labie-Leurquin, « BnF, fr. 2199 », *art. cit.*, p. 27-30.

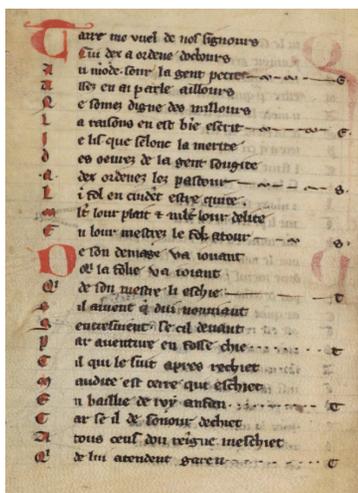
Seláf, la strophe d'Hélinand représente une « forme à la fois simple et sophistiquée¹¹ », car elle reprend un mètre aussi élémentaire que le vers octosyllabique pour mieux l'engager dans un parcours rimique complexe et riche en jeu d'échos : alors que la montée *aabaab* est suivie de la descente *bbabba* dans un mouvement de parfaite symétrie, les deux parts égales de ce douzain se laissent à leur tour diviser en plus petites unités sonores, à savoir une sorte de trio rimique *aab* qui se répète en s'inversant tout au long du parcours strophique. L'intérêt du manuscrit *B* consiste à miser sur des stratégies diverses et toujours renouvelées pour faire ressortir les sinuosités de ce parcours rimique – et cela, sans même modifier l'organisation de base des feuillets qui demeure parfaitement invariable en alignant toujours les douzains, deux à deux, sur une unique colonne de 24 unités de réglure¹².

Il s'agit pour ce faire de mettre en œuvre deux stratégies complémentaires. La première consiste à rehausser l'unité des différents blocs de rimes qui s'additionnent au sein de cette construction strophique en déployant des systèmes visuels qui divisent le douzain en petits blocs de trois (*aab aab bba bba*) ou de six vers (*aabaab bbabba*), de façon à renforcer l'unité des différents modules qui se répètent et s'inversent au fil du parcours rimique. Pour souligner les blocs de trois vers, il s'agit par exemple de miser sur de simples tracés à l'horizontale qui divisent l'ensemble du feuillet par une série de lignes parallèles sobrement ornées (voir image cit., ms. *B*, f. 53v). Ces modestes traits qui interviennent à la fin de chaque série de trois vers et qui servent à repousser à la marge la dernière lettre de chaque trio suffisent à faire apparaître le douzain comme une réunion de « tercets » (*aaB aaB bbA bbA*), dont l'unité est littéralement soulignée par les lignes horizontales qui apparaissent à la fin de chaque bloc de trois vers. Tantôt encore, les « jeux graphiques » peuvent servir à rehausser la construction en miroir de la strophe d'Hélinand en la faisant plutôt apparaître comme la réunion de deux « sizains » (*aabaab bbabba*). Nombreuses sont les interventions qui reposent sur des motifs qui s'apparentent selon Anton van Hamel à des « figures géométriques¹³ » comme l'illustre la strophe du *Miserere* (*Mis.*, str. 209, v. 1-2).

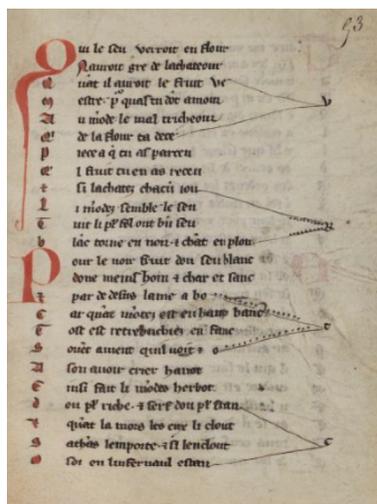
¹¹ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 87.

¹² Pour le détail de l'organisation matérielle des feuillets, voir Anne-Françoise Labie-Leurquin « BnF, fr. 2199 », art. cit., p. 29.

¹³ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. vii-ix.



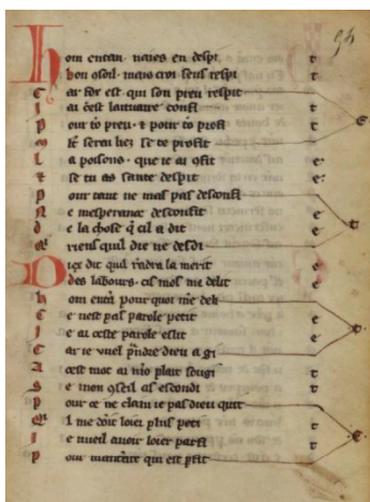
BnF fr. 2199, f. 53v (ms. B)



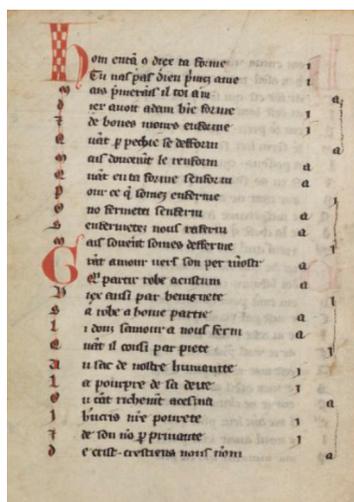
BnF fr. 2199, f. 53r (ms. B)

En misant ainsi sur ces figures triangulaires pour rattacher à la marge les finales respectives des rimes en *b* et en *a* du premier sizain (*aabaab*) et du deuxième sizain (*bbabba*), la strophe hélinandienne tend à s'offrir au regard comme une sorte de construction à deux étages, fondée sur la réunion de deux blocs symétriques.

La seconde stratégie consiste à rehausser les effets de croisement interne qui traversent le parcours rimique de cette strophe en reposant, comme l'illustrent ces deux douzains (*Mis.*, str. 224 et 225, v. 1-12), sur des systèmes visuels de toutes sortes pour matérialiser les différents aspects du tissage des rimes :



BnF fr. 2199, f. 54r (ms. B)

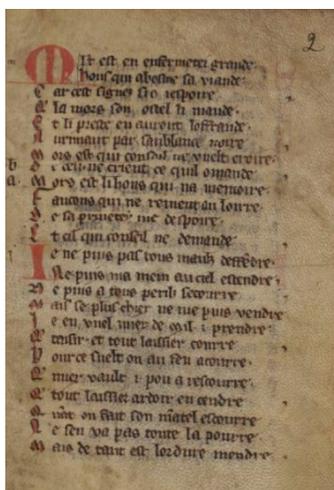


BnF fr. 2199, f. 54v (ms. B)

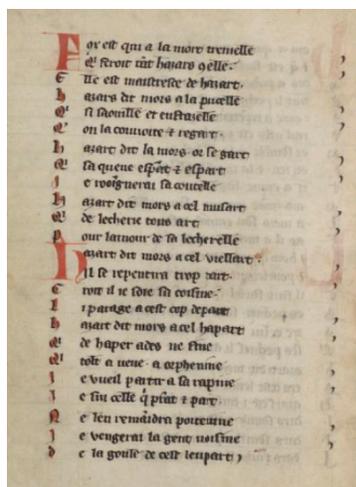
Alors que certaines interventions reposent comme ici sur de véritables systèmes de filage pour souligner l'entrecroisement entre les rimes récurrentes, d'autres semblent parvenir aux mêmes fins en reposant sur des stratégies plus élémentaires. En disposant les finales respectives des rimes *a* et *b* sur deux colonnes parallèles en bordure du feuillet qui se renvoient l'une à l'autre en chassé-croisé (ms. *B*, f. 55v et 58v, str. 1-2) ou en reconduisant le même procédé en remplaçant l'une des deux rimes en alternance par de simples virgules (ms. *B*, f. 56r et 65v, str. 1-2), ils concourent à donner un aperçu du croisement particulier des rimes au sein de cette strophe qui semble perpétuellement se replier sur elle-même à la manière d'une sorte d'*origami* formel.

Il faut cependant noter que ces deux types d'intervention, qui rehaussent le croisement particulier des rimes ou la construction générale de la strophe, sont loin de s'étendre sur toute l'étendue du manuscrit *B*. Elles se concentrent plutôt dans une seule section (f. 53r-58v et f. 69rv) qui correspond à une trentaine de strophes du *Miserere* (str. 207-232 et str. 256-259). Assez étendue pour donner lieu à une diversité appréciable d'explorations graphiques, elle s'avère cependant plutôt restreinte en regard du nombre total des feuillets, dans la mesure où elle occupe moins de 5% de l'ensemble de l'ouvrage (6 folios sur 141). Or malgré l'espace réduit consacré aux « jeux graphiques » les plus raffinés, tout semble mis en œuvre pour que la mécanique formelle de la strophe d'Hélinand n'échappe jamais au regard depuis le début jusqu'à la fin du livre. En l'absence de systèmes complexes, une série d'interventions plus modestes vient en effet prendre le relais comme s'il s'agissait de garantir une mise à l'honneur ininterrompue du modèle strophique hélinandien.

Le système le plus constant employé à cette fin consiste à diviser la strophe en petits groupes de trois vers grâce à l'ajout en marge de caractères apparentés à des virgules qui pointent vers la dernière ligne de chaque trio comme dans l'image I (*aaBaaB bbAbba*) ou vers les deux premières comme dans l'image II (*AAbAAbBBaBBa*) :



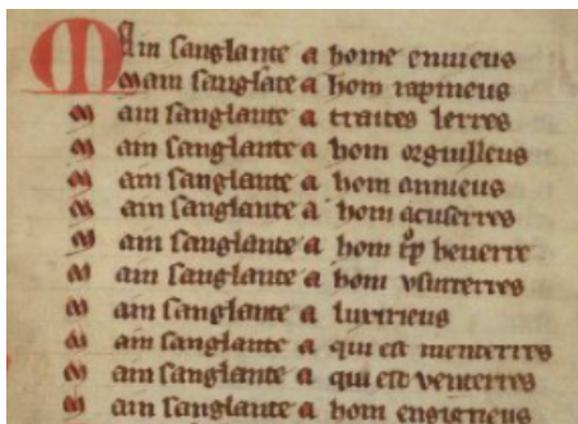
BnF fr. 2199, 2r (ms. B)



BnF fr. 2199, f. 56v (ms. B)

Ce système on ne peut plus rudimentaire, qui repose sur le simple ajout de virgules à la marge pour relever la construction par modules de la strophe d'Hélinand, se poursuit du début à la fin du livre, assumant ainsi une fonction fondamentale en assurant que la forme des textes fasse l'objet d'une attention constante même en l'absence de « jeux graphiques » plus recherchés. Comme s'il s'agissait de rendre cette dynamique encore plus explicite, certains feuillets recourent littéralement aux lettres « a » et « b » pour donner à voir l'alternance des deux rimes qui s'entrecroisent au sein du douzain : ces deux lettres qui figurent à la gauche d'une colonne au début du recueil pour marquer deux rimes en *a* et *b* dans l'une des premières strophes du *Miserere* (revoir image I, f. 2r, str. 1, v. 7-8) réapparaissent de façon intermittente jusqu'à la fin du livre.

En plus de se distinguer par l'attention constante portée au formulaire rimique hélinandien, le manuscrit *B* se démarque en insistant sur certains procédés stylistiques qui appartiennent au contenu même des textes. Par exemple, l'anaphore qui se poursuit sur l'une des strophes du *Miserere* (str. 79, v. 1-12) est mise à l'honneur par le rehaussement à l'encre rouge de la première lettre du verbe répété, à la suite du complément anaphorique :



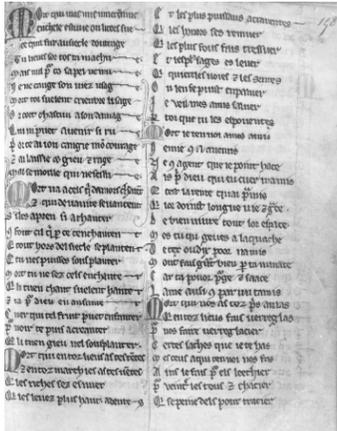
BnF fr. 2199, 18r (ms. *B*)

En plus de renforcer l'unité d'ensemble du douzain en le parcourant d'un tracé vertical (« *a* »), qui se déploie en parallèle avec la ligne également rouge formée par les initiales de vers détachées (« *M* »), ce marqueur coloré contribue à souligner la construction adoptée à l'horizontale sur la ligne du vers : en persistant à réapparaître tout juste avant l'hémistiche et en contribuant à isoler le prédicat du complément anaphorique, cette suite de « *a* » colorés ne manque pas de rehausser, pour ainsi dire, l'organisation rythmique et syntaxique commune à chacun de ces octosyllabes. Ces simples traits contribuent en somme à insister sur le procédé stylistique de l'anaphore tout en continuant de relever la composition verticale et horizontale de la forme hélinandienne elle-même.

Il va sans dire que la tradition manuscrite du Reclus de Molliens ne comporte aucun autre exemplaire qui se livre à une telle mise en scène visuelle de la forme. Anne-Françoise Labie-Leurquin rappelle d'ailleurs que la diversité et la complexité des interventions visuelles du manuscrit *B* suffisent à en faire un objet tout à fait à part en regard de l'ensemble des manuscrits *vernaculaires* de la même époque : « les [autres] exemples connus des XII^e et XIII^e siècles n'atteignent jamais une telle variété¹⁴ ». Or même si ce livre de la fin du XIII^e siècle demeure exceptionnel pour son époque et qu'il ne trouve aucun écho direct dans le reste de la tradition de *Miserere* et *Carité*, il n'est pas le seul à miser sur des interventions visuelles pour attirer l'attention sur le formulaire strophique hélinandien. Levente Seláf a signalé un exemplaire qui appartient à la tradition des *Vers de*

¹⁴ Anne-Françoise Labie-Leurquin « BnF, fr. 2199 », art. cit., p. 29.

la mort (BnF fr. 19531)¹⁵ et qui se livre à une mise en scène rudimentaire de la forme en rehaussant le mode d’alternance des rimes par le détachement des lettres finales à la marge des deux premières strophes :



BnF fr. 19531, f. 158r.

Ce type de mise en forme rudimentaire réapparaît dans le manuscrit *i* (Aberystwyth, NL Wales 5001B), recueil anglo-normand du XIII^e siècle qui donne exclusivement *Miserere* et *Carité*. Dans ce petit exemplaire de poche (197/127mm), qui affiche une parfaite unité du point de vue de la forme, l’unité de chaque douzain est non seulement signalée par des initiales monochromes filigranées, mais la coupure formelle, qui scinde la strophe d’Hélinand en deux parts égales et inversées (*aabaab bbabba*) est marquée par l’ajout de petits pieds-de-mouche en alternance de bleu et de rouge, qui divisent l’ensemble des douzains au milieu de leur parcours. Ces interventions sommaires, qui sont par ailleurs répandues dans les manuscrits vernaculaires du Moyen Âge¹⁶, n’ont certes rien de comparables avec celles trouvées dans dans le manuscrit *B*, mais elles montrent une pertinence accrue dès lors qu’elles sont replacées dans une tendance plus générale.

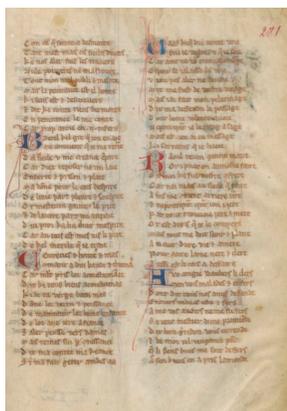
Il convient en effet de rappeler que la caractéristique matérielle la plus stable et la plus récurrente d’entre toutes au sein de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens consiste précisément à attirer l’attention sur l’unité formelle de la strophe : il s’agit de

¹⁵ Levente Seláf, *Chanter haut*, *op. cit.*, p. 68-69.

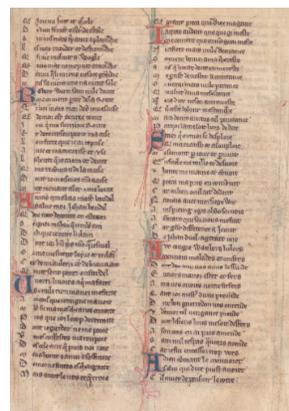
¹⁶ Terry Nixon, « *Amadis et Ydoine and Erec et Enide: reuniting membra disjecta* from early Old French manuscripts », *Viator*, vol 18, n° 1, 1987, p. 229.

disposer systématiquement les lettrines au premier vers de chaque strophe, de façon à présenter l'œuvre comme une petite suite de douzains répétés. Cette convention de mise en page, qui fait pratiquement acte de loi dans les manuscrits de *Miserere* et *Carité*, contribue non seulement à guider la lecture à partir de l'unité de base de la strophe, mais elle tend à renforcer l'appartenance de l'œuvre au corpus hélinandien, car elle caractérise la mise en page de tous les textes en strophe d'Hélinand comme si elle représentait une véritable signature visuelle de cette forme.

Premier à avoir attiré l'attention sur cette constante dans la distribution des lettrines, Levente Seláf l'a vérifiée dans plusieurs manuscrits de poésie hélinandienne, de même que dans tous les témoins des *Vers de la mort* qu'il a examinés : « dans chaque manuscrit que j'ai consulté le poème est copié un vers par ligne, et les débuts de strophes sont toujours indiqués par une lettrine¹⁷ ». Même si le travail réalisé dans le cadre de cette thèse incite à apporter quelques nuances, qui seront exposées sous peu, il faut admettre que l'observation de Levente Seláf se vérifie dans la quasi-totalité des cas : les textes hélinandiens observés en contexte reconduisent cette même pratique de mise en page qui ajoute un marqueur saillant à l'entrée de chaque unité strophique. Le plus souvent, il s'agit de reconduire la pratique classique qui s'observait dans la tradition du Reclus de Molliens en misant sur la disposition des lettrines pour marquer l'unité des douzains comme l'illustrent ces deux témoins du XIII^e siècle des *Congés* de Jean Bodel :



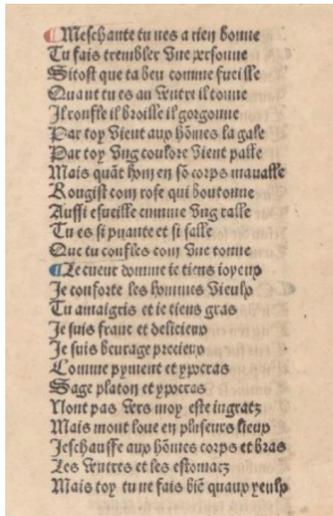
BnF fr. 25566, f. 281r



BnF fr. 3114, f. 2r

¹⁷ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 62.

Or même dans des témoins tardifs, comme cet incunable lyonnais daté de 1490-1492 du *Debat du Vin et de l'Eaue* de Pierre Jamec (avant 1467-1477)¹⁸ et cet imprimé parisien de 1500 qui donne la prière hélinandienne insérée au *Pelerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville (v. 739-1074)¹⁹, l'unité strophique continue d'être soulignée par des marqueurs, en l'occurrence de simples pieds-de-mouche, qui suffisent à faire de la strophe le principal point de repère dans l'appréhension du texte:



Le Debat du vin et de leau, f. 3v
Lyon, Imprimeur « Champion des
dames », (Jean Du Pré ?)²⁰



Le Roman des trois Pelerinaiges, f. 97r
Paris, Imprimeur inconnu²¹

Tout indique que ces balises visuelles, qui divisent le texte en autant de petits blocs de douze vers, participent activement de l'identité visuelle de cette forme. Quiconque est familier avec cette convention peut d'ailleurs en tirer un profit direct car elle permet – par le simple survol de ses feuillets – de repérer un poème hélinandien dans l'ordre ou le

¹⁸ Édition d'Anatole de Montaiglon (éd.), *Recueil de poésie françoise des XV^e et XVI^e siècles, op. cit.* p. 103-121. Datation (avant 1467-1477) selon le ms. BnF fr. 12775, qui conserve ce texte à titre d'*unicum*, tel que rapporté par Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/72976> > (consultée 23.01.2019).

¹⁹ Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville*, Londres, Nichols & sons, 1895.

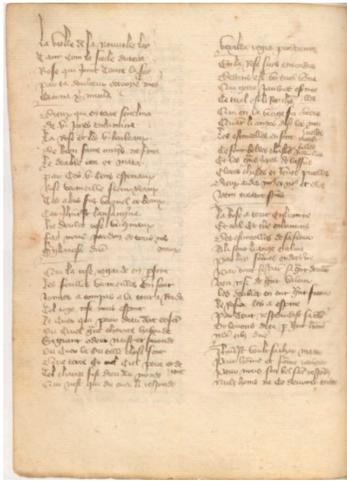
²⁰ Image tirée de *Gallica, loc. cit.*, URL : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9905432/f5.image> > (23.01.2019). Au sujet de cet incunable, on consultera la fiche *Data.bnf.fr.*, Paris, Bibliothèque nationale de France, URL : < https://data.bnf.fr/fr/14489784/pierre_jamec/ > (consultée 23.01.2019)

²¹ Image tirée de *Gallica, loc. cit.*, URL : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71454p/f2.item> > (23.01.2019). Au sujet de cet imprimé, on consultera le *Universal Short Title Catalogue*, St Andrews, University of St Andrews, < <https://www.ustc.ac.uk/index.php/record/84555> > (consultée 23.01.2019).

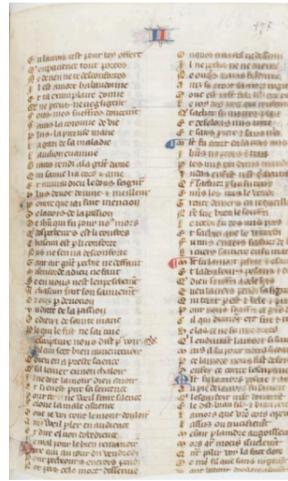
désordre des textes contenus dans un recueil. Nul besoin de consulter la table et les rubriques, ou de repérer un autre marqueur paratextuel, pour identifier un poème en strophe d'Hélinand dans l'espace d'un codex, car les lettrines toujours disposées de la même manière, de façon à créer des blocs de douzains répétés, suffisent à signaler leur présence pour tout lecteur – médiéval ou moderne – habitué à cette convention. Cette pratique qui consiste à insister sur l'initiale de l'unité strophique n'a certes rien d'exclusif à la poésie hélinandienne, car elle marque également la mise en page d'autres formes strophiques de la classe des *literae sine musica*. Il n'en demeure pas moins que la longueur caractéristique de la strophe hélinandienne, qui se déploie sur douze lignes continues, la singularise et la rend aisément identifiable à quiconque y porte attention.

Tout indique d'ailleurs que cette convention de mise en page s'inscrit fermement dans l'« horizon d'attente » associé à la poésie hélinandienne. Du moins, les manuscrits recensés qui font exception à cette règle tendent à le suggérer. L'un de ces cas de figure irréguliers se retrouve dans le manuscrit BnF fr. 24436. Ce recueil, en partie hétérogène, daté de la fin du XIV^e siècle (1396), présente un texte anonyme en strophe d'Hélinand, souvent intitulé *Dit de la Rose*²² (f. 66r-67r). Mais sa mise en page ne présente ni lettrine initiale ni même de marqueur saillant, de quelque forme que ce soit, qui attire l'attention sur l'*incipit* de chaque strophe, si bien que l'œuvre se confond sur le plan visuel avec n'importe quel autre texte en octosyllabes. Toutefois, cette mise en page atypique ne semble pas avoir répondu aux exigences d'un certain lecteur médiéval, voire du copiste lui-même qui semble s'être appliqué à recadrer l'œuvre dans la norme hélinandienne par une intervention tout aussi atypique comme on le voit dans le premier des deux exemples suivants. En ajoutant des traits à l'horizontale entre chaque douzain, de façon à réorienter l'attention sur l'unité formelle de la strophe, cette main, qui était peut-être au fait de la mise en page typique des poèmes en strophe d'Hélinand, peut témoigner à sa manière de l'importance de cette identité visuelle forte qui assure un même aspect à l'ensemble des poèmes hélinandiens et qui se vérifie par le fait même dans tous les manuscrits de *Miserere* et *Carité* :

²² Édition et datation par Richard O'Gorman (éd.), « Le *Dit de la Rose* : dit allégorique en forme de prière en l'honneur de la Vierge », *Le Moyen Âge*, vol. 102, 1996, p. 57-72. Préalablement édité dans Arthur Langfors, « Notice du manuscrit français 24436 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, vol. 41, n° 162, 1912, p. 209-210.



BnF fr. 24436, fr. 66v



BnF fr. 12483, f. 173r

Le même phénomène de réajustement s’observe dans le second exemple tout juste donné, qui provient du manuscrit *A* (BnF fr. 12483). Ce recueil surnommé « *Rosarius* » contient neuf poèmes en strophe d’Hélinand qui sont généralement copiés suivant la convention attendue, c’est-à-dire que les lettrines sont systématiquement disposées à l’entrée de chaque douzain, ce qui suppose qu’un espace d’une unité de réglure leur soit réservé par le copiste (typiquement 1UR et parfois 2UR). Or sur le premier feuillet du *Regret Nostre Dame* (f. 175r), poème hélinandien de Huon de Cambrai qui figure dans le *Rosarius* sous la forme d’un extrait (f. 175r-177v), le copiste a négligé de réserver l’espace nécessaire à l’ajout d’une lettrine en continuant, sur l’espace de deux douzains (f. 175ra), de copier les lignes d’octosyllabes sans marquer leur *incipit*. Comme s’il s’agissait d’une véritable erreur, pour ne pas dire d’une infraction à une norme de présentation attendue, le simple oubli de ces deux strophes a fait l’objet de sa propre correction – qui se fait au prix d’une rupture avec l’identité visuelle du *Rosarius* : alors que ce livre marque typiquement l’alternance des initiales par des majuscules en alternance de bleu et de rouge, ces deux douzains font exception, car la personne en charge de l’encre colorée a remplacé ce marqueur par deux pieds-de-mouche ajoutés devant les deux initiales oubliées, de façon à rétablir le rythme visuel habituel. Quoiqu’il en soit du statut de ces exceptions, qui se font

si volontiers recadrer dans la règle²³, il faut conclure à une dynamique globale : la seule convention de mise en page, voire le seul facteur matériel qui s'impose de façon systématique dans l'ensemble des témoins connus de *Miserere* et *Carité*, permet non seulement d'assurer une forte identité visuelle aux deux poèmes du Reclus de Molliens, mais il leur offre également une sorte d'« air de famille » qui renforce leur filiation avec le corpus hélinandien.

L'appartenance à cette famille formelle trouve un écho supplémentaire dans le contenu textuel des manuscrits de *Miserere* et *Carité*, car plusieurs d'entre eux réservent l'avant-scène à la poésie hélinandienne. Il est d'ailleurs possible de distinguer deux cas de figure à cet égard. Le premier représente près de 20% du corpus et correspond aux manuscrits exclusivement consacrés aux poèmes de cette forme (mss. *A*, *a*, *B*, *d*, *H*, *i*, *l*, *V*, *t*, *F* et *Ω*). Qu'ils conservent uniquement l'œuvre du Reclus de Molliens ou qu'ils admettent d'autres textes de ce corpus, ces livres affichent une forte unité sur le plan matériel. Non seulement ils reconduisent la mise en page typique de la poésie hélinandienne – allant jusqu'à ajouter des « jeux graphiques » ou de simples pieds-de-mouche, comme dans les manuscrits *B* (BnF fr. 2199) et *i* (Aberystwyth, NL Wales 5001B), pour attirer encore plus d'attention sur les caractéristiques formelles de cette strophe –, mais ils se caractérisent presque tous par leurs dimensions réduites. En effet, le petit groupe des manuscrits consacrés à la poésie hélinandienne affiche, à une exception près, un format réduit hautement similaire comme si la consommation des textes de ce corpus se traduisait par l'exigence d'un format clé en main. Il semble donc exister une catégorie de réception à part entière, sinon une offre ou une demande constante dans le marché du livre, qui trouve un intérêt spécial dans ces petits exemplaires de poche qui réunissent exclusivement des

²³ Il se trouve évidemment d'autres exceptions, lesquelles correspondent à deux principaux cas de figure. La première, déjà connue, correspond aux livres qui donnent une simple variation à la règle. Par exemple, l'incunable édité chez Jean Trepperel du *Débat du vin et de l'eau*, (ca. 1492-1493) ne souligne pas l'*incipit* de chaque strophe, mais ajoute un espace entre elles, de façon à marquer leur unité sans pour autant rehausser leur première lettre, voir *Gallica*, *loc. cit.*, < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048493s/f9.image> > (consultée 02.10.2018). La seconde cas de figure renvoie pour ainsi dire aux « véritables exceptions » comme la recension du *Débat de la Vierge et de la Croix II* offerte par le ms. BnF fr. 17068 (f. 188r-192r), laquelle est copiée « en pleines lignes, comme de la prose » comme le rapporte Arthur Langfors, « Notice du manuscrit français le BnF fr. 17068 », art. cit., p. 22. Le caractère atypique de ces copies est assez marqué pour attirer l'attention des éditeurs dans la plupart de cas. Par exemple, la mise en page irrégulière du *Débat de la Vierge et de la Croix II* n'a pas échappé à Artur Lanfors, médiéviste ayant édité tant de poèmes hélinandiens, car il y voit une manifestation supplémentaire et peut-être même l'« une des causes de l'état singulièrement incorrect dans lequel se présente [cette copie] », *Idem*.

poèmes en strophe d'Hélinand. Or, au-delà de ces observations de base, qui renvoient à l'identité matérielle de ces livres de poésie hélinandienne, il se trouve d'autres facteurs significatifs qui ajoutent à leur intérêt.

Au terme de ses travaux sur la tradition manuscrite du corpus des textes hélinandiens, envisagés dans leur ensemble²⁴, Michela Margani conclut à la très grande rareté des manuscrits exclusivement consacrés aux textes de ce corpus. En plus des sept livres d'*opera omnia* qui sont uniquement consacrés au dyptique *Miserere-Carité* et qui affichent une parfaite unité formelle du fait de la cohérence de la versification choisie par le Reclus de Molliens (mss. *A, a, d, H, i, l, Γ* et *Ω*), cette médiéviste – qui ne connaissait malheureusement pas le manuscrit *t* (Amsterdam, UB XXIII B8) – n'a en effet recensé que deux livres qui sont dédiés de façon exclusive à la poésie hélinandienne (mss. *B* et *V*), les autres exemples connus comportant toujours une sorte d'intrus formel qui vient rompre l'unité globale²⁵. Michela Margani conclut donc, à juste titre, que l'unité apparente affichée par le corpus hélinandien sur le plan formel ne se traduit pas, d'un point de vue matériel, par une tendance significative à regrouper ces textes dans des recueils homogènes : « *non è invece automatico che tale "coscienza strofica" debba avere un riflesso anche nella sistemazione e trasmissione dei testi*²⁶ ».

Or dans ce contexte marqué par la rareté généralisée des manuscrits homogènes, il n'est pas anodin que l'ensemble des recueils connus, qui montrent une si parfaite allégeance à la poésie hélinandienne, fassent partie intégrante de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens. En plus des recueils exclusivement consacrés à son diptyque (mss. *A, a, d, H, i, l, Γ* et *Ω*), il faut compter quelques autres exemplaires comme le manuscrit B (BnF fr. 2199) qui associe le diptyque aux *Vers de la mort* et se démarque par ses fameux « jeux graphiques », le manuscrit *V* (Arsenal 3460)²⁷, livre du XIII^e siècle qui parvient à ce

²⁴ Michela Margani, « Strofa di Elinando e strategie di compilazione », art. cit., p. 135-156 et *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 52-66.

²⁵ Pour un exemple, voir *Ibid.*, p. 63-65.

²⁶ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 52. Traduction : « il n'est toutefois pas automatique que cette "conscience strophique" doive se refléter dans la systématisation et la transmission des textes ».

²⁷ La datation (XIII^e s.) et la description sommaire du ms. vient de Arthur Langfors dans *Notice des manuscrits [...] suivie de cinq poèmes français sur la parabole des quatre filles de Dieu*, op. cit., p. 113. En plus des trois types de sources consultées « par défaut », la fiche numérisée par Gallica tirée des *Notices des manuscrits du département des Manuscrits*, op. cit., a été utilisée, voir URL : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1402697> > (consultée 28.04.2019).

même effet d’homogénéité en réunissant *Miserere* et *Carité* (f. 1r-66r) à deux *unica* en strophe d’Hélinand, à savoir *Li Estris des quatre vertus* (f. 66r-72r) et la *Bible Notre Dame selon l’Ave Maria* (f. 72-81v), mais également le manuscrit *t* (Amsterdam, UB XXIII B8), recueil du XIII^e siècle qui rapproche *Carité* (f. 1r-21r) des *Vers de la mort* (f. 21r-29r). Si l’uniformité formelle la plus pure est exceptionnelle au regard de l’ensemble des manuscrits qui donnent l’un ou l’autre des textes du corpus hélinandien, il est donc remarquable que *l’ensemble* des livres qui affichent une telle homogénéité conservent, incidemment, l’intégralité du diptyque du Reclus de Molliens – en plus d’afficher une certaine unité dans leurs dimensions et dans les modalités de leur mise en page.

À ce premier groupe de livres exclusivement hélinandiens, il faut ajouter une sorte d’apostille en mentionnant les quelques recueils qui réservent l’avant-scène aux textes de ce corpus tout en admettant un petit nombre de corps formels étrangers. Que l’on pense à cet égard au cas de figure déjà mentionné du manuscrit *N* (BnF fr. 12594), qui réserve la majorité de son contenu à la poésie hélinandienne en plus de proposer une réflexion sur l’héritage du Reclus de Molliens en donnant deux poèmes qui le citent de façon explicite et se revendiquent de « suivre sa trasse » de manière à peine voilée, à savoir le *Mireoirs de l’ame* anonyme et la *Voie d’enfer et de paradis* de Jean de la Motte. Or il faut également compter des exemplaires comme le manuscrit *G* (BnF fr. 576), recueil dont la cohérence repose en partie sur la récurrence de trois figures autoriales dont les œuvres sont toujours réunies en duo (pseudo-Jean de Meun, Jean Brisebarre, Reclus de Molliens), mais qui trouve sans doute un autre « *filò conductore* », comme l’a noté Michela Margani²⁸, dans une prédilection pour la poésie hélinandienne. Depuis le duo *Miserere* et *Carité* (f. 119r-161v) jusqu’aux *Sept Articles de la foy* (f. 83r-93r), en passant par les deux *unica* de Jean de Brisebarre (f. 93r-120v), tous les textes de ce livre adoptent la strophe d’Hélinand –à la seule exception de la traduction en couplets d’octosyllabes de la *Consolation de Philosophie* par Jean de Thys (f. 1r-82r), dont l’attribution erronée à Jean de Meun (« [...] *translatus in hunc modum a magno Johanne de Meun* [...] », f. 82r) fournit peut-être la clé de son anomalie formelle. Puisque l’organisation de ce livre repose également sur la mise en scène de petits couples textuels qui s’unissent autour d’une même figure

²⁸ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 59.

d'auteur, la présence de cette *Consolation* du pseudo-Jean de Meun sert peut-être à former un duo avec les *Sept Articles*, qui lui sont aussi attribués au Moyen Âge. Ainsi la galerie des figures est maintenue au prix d'une petite rupture au niveau de la forme.

Même si le Reclus de Molliens fait partie intégrante de ces rares projets de mise à l'honneur exclusive ou quasi-exclusive de la poésie hélinandienne, il faut continuer de reconnaître, avec Michela Margani, que le recours à cette forme ne constitue pas un « principe de cohérence » généralisé dans la fabrication des livres médiévaux. En continuité directe avec ce qui a été observé quant aux manuscrits du Reclus de Molliens, elle conclut plutôt que « *la maggior parte dei testi in strofa di Elinando è trasmessa da miscellanee di diversa entità, il cui contenuto spazia fra componimenti di stampo morale o didattico, opere religiose e devozionali di vario genere*²⁹ ». Cette forte tendance à conserver les poèmes hélinandiens dans des florilèges au contenu varié trouve un impact direct dans la tradition manuscrite du Reclus de Molliens, car les « livres-bibliothèques » sont particulièrement bien représentés au sein du corpus. En s'insérant volontiers dans ces *miscellaniae*, l'œuvre est ainsi amenée à côtoyer quantité d'autres poèmes hélinandiens, car ces manuscrits bien connus des médiévistes pour l'hétérogénéité de leur contenu se signalent également, comme on le répète moins souvent, comme d'importants pôles de densité hélinandienne. Par exemple, le fameux manuscrit θ (BnF fr. 837) renferme à lui seul plus de 10% de l'ensemble des poèmes hélinandiens connus et recensés à ce jour (13 textes sur 108)³⁰, ce qui en fait le livre le plus fortement marqué par cette forme de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens – suivi de près par le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) qui conserve un peu moins de 10% du corpus hélinandien (10 textes sur 108)³¹. La mise à l'honneur de la strophe d'Hélinand n'a manifestement rien de central

²⁹ *Ibid.*, p. 53. Traduction : « la majeure partie des textes en strophe d'Hélinand est transmise dans des florilèges d'entités diverses, dont le contenu varie entre des compositions de nature morale ou didactique, des œuvres religieuses et dévotionnelles de genres variés ».

³⁰ Dans le ms. θ , les poèmes hélinandiens sont le *Dit des Droits* du Clerc de Vaudoy (f. 31r-33v), les *Congés* de Jean Bodel (f. 59r-62v), les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (f. 70v-73v), le poème anonyme *Renart et Piaudoué* (f. 77r-78v), un extrait du *Regret Nostre Dame* de Huon de Cambrai (f. 93r-95v), les *Ordres de Paris* de Rutebeuf (181r-181v), le *Dit du cors* (f. 195r-196r), un extrait du *Miserere* (f. 203r-203v), les *Vers du monde* (f. 208r-209r), le poème anonyme *De Guersay* (f. 237v-238v), du *Salut d'amours, inc* : « Douce dame, salut vous mande » (f. 279v-280r), la *Complainte de Coustantinoble* de Rutebeuf (f. 325-326) et la *Repentance Rutebuef* (f. 332r-332v).

³¹ Le corpus hélinandien du ms. *W* se compose d'un extrait du *Miserere* (f. 2v-3v), du *Dit du cors* (f. 17v-19r), des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (f. 21r-26v), de la *Repentance Rutebuef* (f. 37r-37v), d'une version intégrale de *Miserere* (f. 37v-58r), de *Carité* (f. 58v-76v), des *Congés* de Jean Bodel (f. 91r-

dans l'organisation de ces livres, d'autant plus que ces poèmes sont rarement disposés les uns à la suite des autres, de façon à insister sur leur choix formel commun.

Il n'en demeure pas moins que les *miscellaniae* de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens fournissent un lieu de rencontre privilégié pour la poésie hélinandienne. En accueillant tantôt cinq (mss. *D* et *G*)³², tantôt six (mss. *f* et *S*)³³, tantôt même neuf poèmes hélinandiens au sein d'un même livre (ms. *A*)³⁴, ils réunissent plusieurs textes de ce corpus et renferment souvent quantité d'*unica*, si bien qu'ils se présentent en quelque sorte comme un refuge pour la poésie hélinandienne.

De façon plus générale, il faut enfin noter que la majorité des manuscrits contenant *Miserere* et *Carité* renferment aussi des textes en strophe d'Hélinand même s'il s'agit parfois d'une ou deux pièces isolées, comme les manuscrits *Q* (BnF fr. 25405) et *A* (Augsbourg, BU I.4.2°.001), où le *Dit du cors* est le seul autre texte, outre l'œuvre du Reclus de Molliens, à adopter ce douzain (ms. *Q*, f. 81v-83v et ms. *A*, f. 88r-89v). Cette tendance peut même toucher la petite réception du Reclus de Molliens en terres germaniques à travers le manuscrit *h* (La Haye, KB 128 E2). Dans le contexte plurilingue de ce livre surnommé « Chansonnier de la Haye », qui donne un douzain de *Carité* sous le titre de *Walsche Carté* (f. 20v), il se trouve un autre texte hélinandien – et non le moindre. Alors qu'il n'existe qu'une demi-douzaine de poèmes néerlandais en strophe d'Hélinand et que la plupart d'entre eux se limitent, selon Joost Van Driel³⁵, à de simples traductions

94r), du *Dit de l'âme D* (f. 104r-105r), du *Dit de la pomme* et de l'*Ave Maria* de Baudouin de Condé (138v et f. 139v-140r).

³² Les textes hélinandiens du ms. *D* sont *Miserere* et *Carité* (f. 1r-55r et 61r-119r), un extrait du *Regret Notre Dame* de Huon de Cambrai (f. 144v-149), le *Despise mens du cors* et le *Dit du Mesdisant* de Perrin la Tour (f. 175v-178v et 178v-181v). Quant au ms. *G*, il donne comme on l'a vu les *Sept Articles de la foy* de Jean Chapuis (f. 83r-92v), l'*Escole de Foy* et le *Tresor Notre Dame* de Jean Brisebarre (f. 93r-133v et f. 114r-120v), ainsi que *Miserere* et *Carité* (f. 120v-161v).

³³ Les textes hélinandiens du ms. *f* sont le *Dit du cors* (f. 25v-27r), un extrait du *Miserere* (f. 37v-46r), les *Congés* de Jean Bodel (f. 46v-49v), un extrait du *Regret Notre Dame* de Huon de Cambrai (f. 96v-99v), les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (f. 170v-174r), ainsi que *Carité* (f. 204r-220r). Ceux du ms. *S* sont *Miserere* et *Carité* (f. 203r-216v et 216v-226v), les *Congés* de Jean Bodel (f. 227r-229r), le *Mariages des filles au Diable* (f. 292r-293r), ainsi que le *Dit de la Pomme* et l'*Ave Maria* de Baudouin de Condé (f. 299v-300r et 300v-301r).

³⁴ Le corpus hélinandien du ms. *A* se compose d'un extrait *Miserere* (f. 4r-6v), de l'*Ave Maria en couple* de Gautier l'Espicier (f. 24v), du *Dit de la Rose* (f. 39v-40r), des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (f. 50), du *Dit de la Pomme* de Baudouin de Condé (f. 53r), du poème anonyme *De Guersay* (f. 58r), de la *Prière* anonyme *inc.* : « Quiconques met s'entencion » (f. 70r-71v), d'un extrait du *Regret Notre Dame* de Huon de Cambrai (f. 172v-177r) et du *Dit des Droits* du Clerc de Vaudoy (f. 180r-181r).

³⁵ Joost Van Driel, « Jacob van Maerlant's strophic poems », art. cit., p. 124 (en note de bas de page).

de texte français, il est remarquable, dans ce contexte d'extrême sélection, de retrouver aux côtés du Reclus de Molliens l'un rares poèmes originaux rédigés en moyen néerlandais, soit un petit *unicum* sans titre dont la première ligne est « *In ene materie ic verstoet* » (f. 12v)³⁶.

Ainsi la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité* apparaît comme un lieu de conservation de premier choix pour la poésie hélinandienne, que cette forme domine ou qu'elle se limite à des présences plus timides mais non moins remarquables comme dans le « Chansonnier de la Haye ». Cette sorte d'affinité formelle répétée ne peut pas être considérée comme un principe de mise en recueil dominant à l'échelle de la tradition manuscrite dans son ensemble, car les manuscrits exclusivement consacrés à poésie hélinandienne – qui correspondent incidemment aux seuls livres connus à se consacrer à cette seule forme – comptent pour un peu moins de 20% de la tradition. Certains de ces livres peuvent cependant donner lieu à une véritable mise en scène visuelle de la forme, qui passe tantôt par de simples pieds-de-mouche, tantôt par des « jeux graphiques » hautement raffinés. Ces interventions visuelles doivent être pensées de concert avec la forte systématisme de la mise en page des poèmes hélinandiens, où l'unité formelle de la strophe, toujours signalée par une lettrine plus saillante, sert de balise à l'appréhension du texte. Elles doivent enfin être considérées en lien avec les diverses réécritures du Reclus de Molliens qui reconduisent sa formule strophique typique, allant jusqu'à rompre avec le modèle formel du *Roman de la Rose* ou à donner lieu au rare phénomène de la traduction d'un modèle strophique. Si l'ensemble de ces facteurs réunis incite à repenser la poétique de *Miserere* et *Carité* à la lumière de son appartenance hélinandienne, il convient d'abord d'offrir un aperçu des caractéristiques et de l'histoire médiévale de ce douzain.

La strophe et son statut : mise en contexte

La strophe d'Hélinand (*8aabaabbbabba*) occupe un rôle de premier plan dans l'histoire littéraire du Moyen Âge français. Recensée pour la première fois dans les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197), cette forme qui porte le nom de son inventeur selon l'usage de la critique représente l'un des plus anciens modèles strophiques de langue d'oïl à exclure le support de la chanson, tant et si bien qu'on pourrait y voir sinon l'ancêtre

³⁶ Œuvre éditée dans Ernest. F. Kossman (éd.), *Die Haager Liederhandschrift*, op. cit, p. 33-34.

de la poésie française, du moins l'une de ses plus importantes formes séminales. Par-delà ces questions de généalogie littéraire, la strophe hélinandienne intéresse avant tout dans la synchronie car elle connaît un succès extraordinaire dès le Moyen Âge. Sans compter ses apparitions occasionnelles en langues latine et néerlandaise (23 textes), ni même ses utilisations à titre d'insertion dans des *Arts de seconde rhétorique* et des pièces dramatiques du dernier Moyen Âge (31 textes), elle se trouve en langue française dans plus d'une centaine de textes autonomes et de poèmes insérés (108 textes), si bien qu'elle s'impose comme l'une des formes strophiques les plus répandues de toute de la langue d'oïl.

Pour se convaincre de son importance, il suffit de comparer sa diffusion avec celle d'autres strophes médiévales à la lumière des données réunies par Levente Seláf. En termes de diffusion, la strophe d'Hélinand surpasse l'ensemble des strophes lyriques employées dans les chansons de troubadours et de trouvères. En effet, la forme la plus répandue d'entre toutes parmi les textes chantés, soit le huitain de décasyllabes *10ababbaab*, réapparaît dans 64 pièces à peine, soit près de deux fois moins que la strophe hélinandienne. Quant aux deux autres formes les plus courantes dans le domaine de la chanson, à savoir le septain *10ababbab* et le huitain *10ababccdd*, elles sont encore moins représentées en réapparaissant dans 46 et 41 textes seulement³⁷. Déjà remarquable par rapport à la production chantée, la diffusion de la strophe hélinandienne est également substantielle en regard des textes qui s'inscrivent, comme elle, dans la classe des *literae sine musica*. Tout juste derrière le quatrain d'alexandrins monorimes (*12aaaa*) qui domine sans conteste l'ensemble de cette classe (au moins 150 textes de langue d'oïl)³⁸, elle s'impose toutes catégories confondues comme la seconde strophe la plus répandue de l'ensemble du paysage littéraire français.

Ainsi appelée à connaître un succès considérable, cette forme affiche une forte originalité dès son origine. Car à l'époque où s'invente la poésie hélinandienne avec les *Vers de la mort* (ca. 1194-1197), la classe des *Litera sine musica* est représentée par moins d'une dizaine de textes comme l'ont notamment montré Knud Togeby et Jacqueline

³⁷ Levente Seláf « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 74 a compilé ces données sur la diffusion des strophes lyriques à partir de Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française jusqu'à 1350*, Munich, Fink, 1972.

³⁸ Levente Seláf, « Parallele Geschichte », art. cit., p. 318.

Cerquiglini Toulet³⁹. À la manière de Garnier de Pont-Sainte-Maxence, qui adopte le quintile d'alexandrins rimés (12aaaaa) dans sa *Vie de saint Thomas Becket*⁴⁰ (ca. 1172-1174), ces quelques précurseurs se limitent typiquement à adopter des formes plutôt simples. En reposant sur la répétition d'une même rime tout au long du parcours strophique, le quintile tout juste cité (12aaaaa) fonctionne pratiquement à la manière des *laissez* de chansons de geste, qui engagent également le retour d'une même rime ou d'une même assonance pour assurer l'unité de leur forme, plus souple, où le nombre de vers n'est pas fixé à l'avance. Le quatrain d'octosyllabes monorimes (8aaaa) employé par Etienne de Fougères dans son *Livre des manières*⁴¹ (ca. 1174-1178) fournit un autre exemple de la relative simplicité des strophes non chantées avant l'entrée en littérature des *Vers de la mort*. Ainsi dans le contexte de la fin du XII^e siècle, alors que les *literae sine musica* se contentent généralement d'offrir des variantes un peu plus rigides de la *laisse* épique, la strophe hélinandienne se démarque par la complexité sans précédent de son parcours rimique (aabaabbbabba) : alors que la montée aabaab s'oppose de façon symétrique à la descente bbabba à la manière de « deux demi-chœurs semblant lutter en une imparable chorégraphie⁴² », les petits trios rimiques aab qui composent ces deux grands pans se redoublent et se répètent tout en s'inversant (aab aab bba bba).

Du point de vue de son raffinement et de sa complexité rimiques, le douzain inventé par Hélinand de Froidmont rappelle plutôt les formules strophiques destinées au chant qui étaient exploitées dès les XI^e et XII^e siècle dans la lyrique des troubadours et des trouvères, telles que les quelques strophes à succès qui viennent tout juste d'être évoquées (10ababbaab, 10ababbab, 10ababccdd). Bien conscient de cette parenté formelle avec la chanson, Arthur Langfors a attiré l'attention sur une strophe chantée très similaire au

³⁹ Knud Togeby, « Histoire de l'alexandrin français », *Immanence et structure. Recueil d'articles publiés à l'occasion du cinquantième anniversaire de Knud Togeby*, Copenhague, Akademisk Forlag, 1968 [1965], p. 208-234 et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « La question de l'alexandrin au Moyen Âge », dans *Formes strophiques simples, op. cit.*, p. 59-72. Voir aussi Silvio d'Arco Avalle, « Le origini della quartina monorima di alessandrini », dans *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, t. I, 1962, p. 119-160.

⁴⁰ Emmanuel Walberg (éd.), *La Vie de saint Thomas Becket Guenes de Pont-Sainte-Maxence*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1971 [1936].

⁴¹ Anthony Lodge (éd.), *Le Livre des manières. Étienne de Fougères*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979.

⁴² Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 39.

douzain hélinandien⁴³, qui a été employée dans l'espace picard peu avant ou peu après les *Vers de la mort* (ca. 1194-1197). Il s'agit du douzain de pentasyllabes *6aabaabccbccb* qui apparaît dans la *Prière* de Thibaut d'Amiens⁴⁴ (fin XII^e - début XIII^e siècle) et qui aurait peut-être des origines communes avec la strophe d'Hélinand⁴⁵. Même si ces deux douzains partagent plusieurs traits communs, le savant finlandais rappelle leur différence fondamentale : les *Vers de la mort* n'appartiennent déjà plus au domaine des textes chantés alors que la *Prière* de Thibaut d'Amiens appartient encore pleinement à ce corpus⁴⁶. En ce sens, on peut penser la strophe hélinandienne comme une forme de l'entre-deux, qui présente un aspect hautement similaire à celui des textes chantés, mais qui refuse – fait notable et encore original à l'époque des *Vers de la mort* – de se plier aux contraintes de l'art musical. Cette mise à distance de la chanson, appelée à caractériser la classe des *literae sine musica* dans son ensemble, fait donc partie des gestes fondateurs qui assurent l'originalité de la poésie hélinandienne à ses débuts.

Tout comme la strophe d'Hélinand affirme son indépendance par rapport à la chanson, elle prend également ses distances par rapport au domaine du récit car les poèmes hélinandiens tendent à refuser la narration suivie. Certes, il peut arriver que ces textes intègrent des micro-récits à leur trame comme dans le cas des *exempla* qui ponctuent le diptyque du Reclus de Molliens (*Car.*, str. 14-18, *Mis.*, str. 56-68, etc.), mais ces passages narratifs, qui n'occupent guère plus de quelques dizaines de strophes consécutives, se limitent typiquement à des escales passagères. Il peut également arriver que le poète s'appuie sur une situation pseudo-narrative pour poser le cadre dramatique de son œuvre, comme celle d'un reclus en quête d'une vertu personnifiée (*Carité*) ou d'un lépreux forcé à l'exil (*Congés*). Or ces coordonnées de base servent avant tout à offrir une motivation à l'énonciation et elles demeurent le plus souvent statiques en excluant tout revirement et même tout dénouement narratif. Ainsi les modalités du récit sont tolérées en domaine hélinandien, mais elles en restent généralement au statut d'esquisse, voire de parenthèses narratives.

⁴³ Arthur Langfors (éd.), « La prière de Thibaut d'Amiens », *Studies in Romance Philology and French Literature presented to John Orr.*, Manchester, Manchester University Press, 1953, p. 134-157.

⁴⁴ L'édition la plus récente est celle de Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge*, *op. cit.*, t. II, p. 80-84. Elle fait suite au travail d'Arthur Langfors (éd.), « La prière de Thibaut d'Amiens », *art. cit.*, p. 150-157.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

⁴⁶ *Idem*

Parmi l'ensemble des poèmes hélinandiens recensés ici, il ne s'en trouve d'ailleurs qu'une demi-douzaine qui se consacrent avant tout à la narration – lesquels appartiennent le plus souvent à la production tardive à la manière du *Miracle de Basqueville* de Jean le Petit⁴⁷ (ca. 1388-1389), de la *Voie d'enfer et de paradis* de Jean de la Motte (1340) ou encore du *Dit des quatre glèves*⁴⁸ (troisième quart du XIV^e siècle). Selon Levente Seláf, qui a remarqué cette même tendance hélinandienne à exclure la narration⁴⁹, il serait même possible d'envisager une sorte de spécialisation au sein de la classe des *literae sine musica*, où le récit s'associerait de façon beaucoup plus étroite à une forme strophique concurrente : le quatrain d'alexandrins monorimes (4aaaa), soit la strophe la plus populaire d'entre toutes. Au terme d'une analyse statistique de 150 textes adoptant le quatrain, il conclut que cette forme affiche une prédilection marquée pour la narration – sans évidemment s'y limiter de façon exclusive. Avec des genres comme le miracle, la vie de saint, l'*exemplum* et même la chanson de geste, le quatrain d'alexandrin monorime apparaît dans près de 70 textes narratifs, ce qui représente 43,3% de l'ensemble des pièces considérées⁵⁰. En confirmant ce relevé par le témoignage d'arts poétiques tardifs⁵¹, Levente Seláf conclut que le quatrain d'alexandrins monorimes « *vor allem die Form der Erzählung ist* » – même s'il « *auch einen lyrischen Inhalt ausdrücken kann*⁵² ».

À la différence de ce même quatrain d'alexandrins monorimes, la strophe d'Hélinand se distingue également par le fait qu'elle s'invente dans un processus de « *Monogenese* » selon l'expression de Levente Seláf, c'est-à-dire qu'elle émerge dans

⁴⁷ Édition partielle et datation (ca. 1388-1389) par Pierre Le Verdier (éd.), *Le Livre du Champ d'or et autres poèmes inédits par M^e Jean Le Petit, docteur en théologie de l'Université de Paris*, Paris, Welter, coll. « Société rouennaise des bibliophiles », 1896, p. 142-180. Ce texte se compose de plusieurs passages tirés des *Sept Articles de la foy* de Jean Chapuis, lesquels n'ont pas été édités par Pierre Le Verdier. Il est à noter que ce poème hélinandien s'ouvre sur un prologue en prose.

⁴⁸ Édition de référence et datation (troisième quart du XIV^e s.) par Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., 2017, p. 151-174. Édition complémentaire par Holger Dyggve Petersen (éd.), « Le manuscrit français 1708 de la Bibliothèque nationale : *Les Dix souhaits – Le Dit de l'Ortie – Le Dit du Roi d'Angleterre* – poème sur la captivité de Jean II, etc. Second article », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 39, n° 1, 1938, p. 24-29.

⁴⁹ Levente Seláf, « Parallele Geschichten », art. cit., p. 318-322.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 318 donne un classement par genre littéraire, synthétisé comme suit : « 20% profane lyrische Texte, 8,2% profane narrative Texte, 35,1% religiöse narrative Texte und 36,5% religiöse lyrische Dichtunge ». Traduction : « 20% de textes lyriques profanes, 8,2% de textes narratifs profanes, 35,1% de textes narratifs religieux et 36,5% de poèmes lyriques religieux ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 319

⁵² *Idem.* Trad. : « avant tout une forme de la narration » / « peut aussi exprimer un contenu lyrique ».

l'espace de langue d'oïl sans reproduire directement un modèle latin⁵³. Certes, les composantes de base de ce douzain, tels que le module *aab*, voire son dédoublement sous la forme *aabaab*, sont déjà exploitées dans la littérature médiolatine⁵⁴. Arthur Langfors a d'ailleurs proposé d'expliquer l'origine de la strophe d'Hélinand – et d'autres strophes de langues d'oïl construites sur la base des sizains *aabaab* ou *aabbbc*, comme dans la *Prière* de Thibaut d'Amiens – par la dérivation de l'une de ces formes, soit le *versus dactylicus tripartitus caudatus*, hexamètre à rime intérieure fréquemment employé dans la production latine dès le IX^e siècle⁵⁵. Ainsi l'invention de cette strophe peut s'expliquer par la dérivation d'un modèle préexistant, mais non par sa *reprise* à l'identique. Par contraste, l'origine du quatrain d'alexandrins monorimes (*12aaaa*), soit la forme la plus répandue de la classe des *literae sine musica*, relève plus directement du calque. Cette strophe provient d'une forme monorime déjà courante dans la poésie rythmique latine qui s'impose par l'intermédiaire de l'hymne liturgique⁵⁶. Ainsi issue du latin, elle apparaît non seulement en français, mais également en italien et en espagnol, de façon à s'imposer, à terme, comme la strophe la plus répandue de toute la *Romania* médiévale⁵⁷. En ce sens, le douzain hélinandien se distingue comme l'une des toutes premières strophes non chantées à s'inventer en domaine de langue d'oïl.

À la différence de ces formes qui naissent en latin pour mieux se développer en langue vulgaire, la strophe d'Hélinand connaît un parcours plutôt insolite dans l'espace des langues, qui entre en contradiction avec les dynamiques d'émulation littéraire les plus communes au Moyen Âge. Inversant la hiérarchie des langues attendues, le douzain hélinandien émerge d'abord en français à la fin du XII^e siècle avant de rejoindre l'espace latin près de 150 ans plus tard. Il se trouve en effet plus d'une quinzaine de textes médiolatins en strophe d'Hélinand, qui sont tous attribués à un même auteur du XIV^e siècle, à savoir Guillaume de Digulleville. Dans son travail sur *Die altfranzösische Helinandstrofe*, Adolf Bernhardt a recensé une dizaine de textes médiolatins qui adoptent

⁵³ *Ibid.*, p. 320. Ce paragraphe suit de près son argumentaire.

⁵⁴ Arthur Langfors (éd.), « La prière de Thibaut d'Amiens », art. cit. p. 134-157.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 144-146.

⁵⁶ Knud Togeby, « Histoire de l'alexandrin français », art. cit., p. 243-244 et Levente Seláf, « Parallele Geschichten ».

⁵⁷ *Idem*

la strophe d'Hélinand, soit un total de 12 compositions⁵⁸ – si l'on retranche le texte qu'il considérait comme une pièce à part, mais qui correspond plutôt, tel que constaté dans le cadre de cette thèse, à la finale d'un poème qu'il avait déjà identifié, à savoir *Munus Literarum* (str. 27-46)⁵⁹. À ce corpus de base, il a même été possible d'ajouter quatre nouvelles pièces au cours de la présente recherche⁶⁰, si bien que le corpus hélinandien de langue latine s'élève désormais à 16 poèmes.

Tous attribués à Guillaume de Digulleville, ces textes médiolatins ont ceci d'intéressant que leur auteur est également à l'origine d'une petite production hélinandienne de langue française. Il se trouve en effet quelques poèmes de cette forme qui s'intègrent par manière d'insertion aux trois récits allégoriques de cet auteur, soit un poème hélinandien dans le *Pelerinage de la vie humaine*⁶¹ (PVH., v. 10894-11192), trois dans le

⁵⁸ Les poèmes médiolatins identifiés par Adolf Bernhardt, *Die alfranzösische Helinandstrophe*, *op. cit.*, p. 126-129 sont signalés par leur seul *incipit* car ce chercheur allemand semble avoir seulement consulté les mentions données par l'éditeur des textes français de Guillaume de Digulleville, soit Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de l'âme*, *op. cit.*, p. 381-386. Il a cependant été possible de recouper ces *incipit* avec des textes, qui avaient déjà été édités (1905) à l'époque du travail d'Adolf Bernhardt (1912) par Guido Maria Dreves (éd.), *Lateinischen Hymnendichter des Mittelalters*, Leipzig, O. R. Reisland, coll. « Analecta Hymnica Medii Aevi », 1905, p. 221-222, p. 222-223, p. 328-330, p. 332-333, p. 344-347, p. 347-350, p. 351-354, 354-360, p. 361-409, soit 1) *Coronae amantium et primo lesu*, 2) *Corona Mariae*, 3) *Super Ave Maria* (*inc.* « Ave, a vae exemptata »), 4) *Ave Maria per partes resolutas*, 5) *Ad beatum Adream apostolum per litteras sui nominis*, 6) *Ad sanctum Benedictum*, 7) *Munus Literarum*, 8) *Dictamen de hoc quod dicit Dominus Apocalypsis capitulo primo*, 9) *Praefatio in opus sequens super cantica canticorum*. Quant à la prière 10) *Ad praepositum paradisi Michaelem*, jadis éditée dans *Ibid.*, p. 339-342, elle a récemment été traduite et rééditée de manière plus complète par Frédéric Duval qui la présente curieusement comme étant « inédite » dans « Deux prières latines de Guillaume de Digulleville : prière à Saint Michel et prière à l'Ange gardien », dans Frédéric Duval et Fabienne Pomel (dir.), *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, Rennes, PU de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 185-211. Les mentions d'Adolf Bernhardt renvoient enfin à deux autres poèmes édités pour leur part dans Guido Maria Dreves (éd.), *Gereimte Psalterien des Mittelalters*, Leipzig, O.R. Reisland, coll. « Analecta Hymnica Medii Aevi », 1901, t. II, p. 105-128 et p. 125-128, à savoir à 11) *Psalterium* et 12) *Cantica*. Au sujet de la production latine de cet auteur, on consultera Edmond Faral, « Guillaume de Digulleville, moine de Chaalis », *Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, vol. 39, 1952, p. 72-78.

⁵⁹ Le texte identifié par l'*incipit* « Tali modo dispositos » correspond en fait aux str. 27-46 du poème 7) *Munus Literarum* signalé par l'*incipit* « Agyos [sic] apex altorum » dans Adolf Bernhardt, *Die alfranzösische Helinandstrophe*, *op. cit.*, p. 127-128 comme il apparaît clairement dans l'édition de Guido Maria Dreves (éd.), *Lateinischen Hymnendichter des Mittelalters*, *op. cit.*, p. 351-354.

⁶⁰ Il s'agit de 13) *Pulcherrimum dictamen super orationem dominicam*, de 14) *Super Ave Maria* (*inc.* « Ave, reclinatorium »), de 15) *Super Credo in Deum*, p. 333-339 et de 16) *Missio pro literis congregandis*, tous attribués à Guillaume de Digulleville et édités dans Guido Maria Dreves (éd.), *Lateinischen Hymnendichter des Mittelalters*, *op. cit.*, p. 323-328, p. 330-332, p. 333-339 et p. 350.

⁶¹ Les insertions figurent dans la première rédaction (ca. 1330-1332), telle qu'éditée par Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de Vie humaine de Guillaume de Deguilleville*, Londres, Nichols & sons, 1893 – à distinguer de la seconde rédaction (1355), moins populaire et dépourvue de poèmes hélinandiens, qui a été éditée par Graham R. Edwards et Philippe Maupeu (éd.), *Le Livre du pèlerin de la vie humaine. Guillaume de Digulleville*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 2015. Pour

*Pelerinage de l'âme*⁶² (PA., v. 739-1074, v. 10751-10981 et v. 11030-11161) et un dernier dans le *Pelerinage de Jésus-Christ* (PJC., v. 3679-3966)⁶³, pour un total de cinq pièces françaises adoptant cette forme. Or, comme l'a noté Frédéric Duval, les deux pans de cette production bilingue, où la strophe d'Hélinand réapparaît en français comme en latin, sont appelés à se recouper dans l'espace des textes et des manuscrits – se conformant, à ce titre, à un programme de lecture proposé par Guillaume de Digulleville lui-même. À la toute fin du *Pelerinage de l'âme*, il profite en effet de la dernière strophe d'un petit poème hélinandien de langue française pour introduire l'ensemble de sa production latine en strophe d'Hélinand⁶⁴ :

Toutevoies pour grevance
Et ennui et destourbance
Qu'ai au romans bien pourtraire,
En latin qui miex m'avance
Ai mise mon ordenance.
Plaise a cui elle puet plaire⁶⁵
(PA., v. 11155-11161)

En plus de permettre une attribution « sans ambiguïté » à Guillaume de Digulleville comme le veut Frédéric Duval à la suite de Johann Jakob Stürzinger⁶⁶, ces quelques vers permettent de mieux cerner le statut de cette production médiolatine en strophe d'Hélinand. En prétextant de meilleures compétences dans la langue du savoir (« latin qui mieus m'avance »), cet auteur du XIV^e siècle, qui est bien au fait des codes de la poésie hélinandienne comme en témoigne sa propre production française, présente une sorte de justification, pour ne pas dire une disculpation d'un usage manifestement inattendu du latin dans le cadre d'un système poétique qui s'associe plutôt « au romans » depuis son origine. En ce sens, la production hélinandienne de langue latine s'apparente à une parenthèse dans

un synthèse des différences entre ces deux versions, voir Edmond Faral, « Guillaume de Digulleville, moine de Chaalis », art. cit., p. 11-72.

⁶² Édition et datation (ca. 1355-1358) par Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de l'âme*, op. cit.

⁶³ Édition et datation (1358) par Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de Jésus-Christ de Guillaume de Digulleville*, Londres, Nichols & sons, 1897.

⁶⁴ Dans le cadre d'une édition de l'un de ces poèmes hélinandiens de langue latine, Frédéric Duval fait remarquer qu'il existe des témoins du *Pelerinage de l'âme* qui refusent de copier ces textes latins et qui – fait intéressant – présentent des traits communs sur le plan géographique et linguistique, voir « Deux prières latines de Guillaume de Digulleville », art. cit., p. 185-190.

⁶⁵ Suivant l'édition de *Ibid.*, p. 185.

⁶⁶ *Idem.* Voir également Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de l'âme*, op.cit., p. 381-386.

l'histoire de cette forme. Même si elle est représentée par plus d'une quinzaine de textes, elle demeure le fait d'un seul et unique auteur qui n'a manifestement pas réussi à sceller une alliance durable entre la langue latine et la strophe hélinandienne. Anecdote historique tout de même digne de mention, ce petit détour en latin illustre le parcours plutôt particulier d'une forme, qui naît en langue vulgaire avant de connaître un transfert vers le latin.

Déjà caractérisée par une naissance et un développement étroitement associés à la langue vulgaire, la tradition hélinandienne se signale également par son ancrage chronologique dans l'espace du Moyen Âge littéraire. En effet, les textes hélindiens les plus tardifs comme l'*Oroison plaisant à sainte Marie*⁶⁷ (XV^e siècle), le *Salve Regina en françois*⁶⁸ (XV^e siècle) et le *Debat du Vin et de l'Eaue* de Pierre Jamec (après 1467-1477) sont tous datés du XV^e siècle, si bien que l'extinction de cette forme coïncide de façon exacte avec les frontières conventionnelles du Moyen Âge. Cette spécialisation historique se laisse encore mieux apprécier par contraste. Forme déjà familière qui domine la classe des *literae sine musica*, le quatrain d'alexandrins monorimes se distinguait déjà dès le Moyen Âge par sa capacité à s'imposer de manière indifférenciée dans toutes les langues romanes (espagnol, italien, langue d'oïl, langue d'oc, etc.). Or sa fortune est loin de s'arrêter là. Appelée à s'imposer durant l'Ancien Régime français comme l'un des mètres les plus exploités dans les littératures morales⁶⁹ – sans parler des textes de registres variés qui y recourent tout aussi volontiers –, cette forme continue même de faire référence à l'époque moderne comme en témoigne notamment le *Clair de lune* de Paul Verlaine (1869) qui a été mis en musique à non moins de trois occasions par Debussy (1882 et 1892) et Fauré (1887).

Par contraste, la strophe d'Hélinand peut faire figure de parent pauvre, car il n'existe aucun texte moderne⁷⁰, ni même prémoderne⁷¹ qui reprenne de façon exacte son

⁶⁷ Édition et datation par Eustache-Hyacinthe Langlois dans *Essai sur la Calligraphie des manuscrits du Moyen Âge et sur les ornements des premiers livres d'heures imprimés*, Paris, Lefèvre, 1841, p. 174-177.

⁶⁸ Édition par Gérard Gros dans *Ave Vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Lyon, PU de Lyon, coll. « Littérature », 2004, p. 162-168. Datation selon Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/3182> > (consultée 23.01.2019).

⁶⁹ Éric Tourrette, *Les Formes brèves de la description morale : quatrains, maximes, remarques*, Paris, Champion, coll. « Moralia », 2008.

⁷⁰ Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, p. 1-2 évoque des formes telles que *ababccdeed* de Victor Hugo, qui lui rappellent la strophe médiévale *aabaabbbabba* tout en soulignant la différence évidente.

⁷¹ Pour les formes similaires qui connaissent un certain succès entre les XIV^e et XVI^e s., voir *infra*, p. 221.

parcours caractéristique, soit *8aabaabbabba*. Même si certains textes hélinandiens passent à l'imprimé, ce qui assure une survivance résiduelle à cette forme durant la Renaissance⁷², la strophe d'Hélinand n'est plus jamais employée par de nouveaux auteurs à partir de la fin du Moyen Âge. Or c'est précisément là, dans les limites chronologiques tout à fait nettes qui encadrent sa vitalité littéraire, que cette forme présente son plus fort intérêt – du moins, dans le cadre d'une étude de la réception du Reclus de Molliens. Ces limites permettent d'envisager que la vitalité de la production hélinandienne a pu faire partie des facteurs qui ont favorisé la fortune médiévale de *Miserere* et *Carité*. Car la chronologie de la diffusion manuscrite de ces deux poèmes, qui cessent d'être recopiés à la fin du XV^e siècle, coïncide précisément avec celle de la production hélinandienne. Il va sans dire que d'autres facteurs entrent sûrement en cause. L'archaïsme de la langue, par exemple, n'a sans doute pas favorisé leur survivance tardive – quoiqu'il existe d'autres textes comme le *Roman de la Rose* qui ont continué de faire référence en dépit des mêmes facteurs. Il semble en somme possible de supposer que la véritable vogue hélinandienne qui traverse le champ littéraire entre les XIII^e et XV^e siècles a pu faire partie des « conditions de félicité » qui ont favorisé le succès de *Miserere* et *Carité*.

Malgré l'importance majeure de cette strophe dans l'histoire littéraire et son rôle sans doute clé pour comprendre la réception de *Miserere* et *Carité*, toute tentative d'élucider les codes de sa poétique se heurte d'emblée à un double écueil. Le premier repose sur un problème somme toute commun⁷³, à savoir le déficit de documents poétologiques médiévaux qui proposent une définition, un commentaire ou même une simple description de cette forme. Or, même s'il y a rareté, la documentation ancienne n'est pas tout à fait inexistante comme en témoigne le *Miracle de Basqueville* de Jean le Petit. Jamais cité en ce sens, ce poème narratif de la fin du XIV^e siècle (ca. 1388-1389), qui adopte lui-même la strophe d'Hélinand, s'ouvre sur un petit prologue en prose, qui se consacre exclusivement à justifier le choix de cette strophe d'une « douzaine de lignes ». Il s'agit à cette fin d'explorer la portée symbolique du chiffre douze (« ainsi est parti par xij, pour ce que xij c'est très bon nombre et ont esté ou temps passé moult de bonnes

⁷² Voir *infra*, p. 223 et sq.

⁷³ Sur le caractère récurrent de ce problème, voir la réflexion séminale de Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit. p. 79-101.

douzaines »), voire de s'égarer dans l'accumulation de toutes les valeurs possibles de ce nombre :

Cy ensuit le livre du miracle de Basqueville, qui est divisié en pluseurs paraphes, dont chacun paraphe contient une douzaine de lignes: ainsi est parti par xij, pour ce que xij c'est très bon nombre et ont esté ou temps passé moult de bonnes douzaines. Premièrement je treuve en la sainte Escripiture les xij filx d'Israel [...] Item les xij bons venredis en l'an. Item xij jours de Noel. Item xij mois en l'an. Item les xij jours des quatre temps jeunables, a chacune fois trois. Item xij signes ou zodyaque, soubz lequel tournent les sept planetes [...] Item xij salutacions en la vision fleurie desquelles la mere Dieu fu saluee des xij appostres. Item les xij tables ou estoient les anciennes lois des Rommains. Item les xij livres de code que fist faire l'emperour Justiniam [...]⁷⁴

Véritable démonstration d'érudition et de virtuosité littéraire, qui se conforme en tous points à la « poétique de la liste » telle que définie par Madeleine Jeay⁷⁵, cette explication de la portée symbolique de la strophe d'Hélinand – qui accumule non moins de 32 références distinctes en un seul et unique paragraphe – multiplie et démultiplie les signes extérieurs de savoir et de culture à un point tel qu'elle « tend vers l'asémie⁷⁶ ». En effet, elle se trouve tellement saturée de référents et de références bibliques, historiques et savantes (« xij filx d'Israel », « les xij livres de code que fist faire l'emperour Justiniam », « Item xij signes ou zodyaque », etc.) qu'elle en perd pratiquement son ancrage dans l'ordre de la référentialité, comme si l'objectif consistait moins à décrire le réel qu'à offrir l'illusion littéraire d'un énoncé capable de se poursuivre à l'infini⁷⁷. À la toute fin de sa démonstration, l'auteur prétend d'ailleurs être encore capable de poursuivre sa liste à l'envi en terminant son prologue par un énoncé en forme de points de suspension : « je pourroye moult trouver de douzaines en l'Escripiture, maiz il me souffist de ces xxxij en l'onneur de Jhesucrist, qui avoit xxxij ans [sic] quant il mourut en l'arbre de la croix, pour nous racheter des peines d'enfer, et pour nous donner le royaulme de paradis⁷⁸ ». Si cet exposé confirme

⁷⁴ Le prologue en prose est édité dans Pierre Le Verdier (éd.), *Le Livre du Champ d'or*, op. cit., p. 145-147.

⁷⁵ Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 8-15.

⁷⁸ Pierre Le Verdier (éd.), *Le Livre du Champ d'or*, op. cit., p. 147.

le prestige bien connu du chiffre douze, il reste que la saturation des référents fait obstacle à toute tentative de cibler la portée symbolique particulière assumée par ce « bon nombre » dans ce contexte précis. Malgré ses limites évidentes, la justification formelle qui ouvre le poème hélinandien de Jean le Petit n'est pourtant pas dépourvue d'intérêt, car elle témoigne de l'attention portée à la forme par un poète de la fin du XIV^e siècle qui recourt lui-même à la strophe d'Hélinand et qui cherche à inciter son public à prendre conscience de ses choix formels à l'entrée de son texte.

À l'exception de ce petit prologue entièrement consacré à la strophe d'Hélinand, la documentation médiévale atteste d'une sorte de *vacuum* métapoétique qui se maintient durant l'âge d'or de la poésie hélinandienne. Comme l'ont noté quelques chercheurs à la suite d'Adolf Bernhardt⁷⁹, cette tendance peut sembler se résorber aux frontières de la Renaissance alors que la strophe d'Hélinand fait l'objet d'une première attention descriptive dans certains *Arts de seconde rhétorique* du XV^e siècle. Loin d'atténuer le problème des sources, cette documentation tardive tend plutôt à le complexifier. Tous composés au XV^e siècle, voire à l'orée du XVI^e siècle⁸⁰, les *Arts de seconde rhétorique* qui font mention de la strophe d'Hélinand appartiennent à l'époque de l'extinction progressive et bientôt définitive de la tradition hélinandienne. Cette coïncidence chronologique n'est pas sans conséquences. Car comme le formule Levente Seláf, la production hélinandienne tardive se caractérise par la multiplication des traits poétiques irréguliers par rapport aux pratiques les plus caractéristiques de l'âge d'or hélinandien⁸¹, tant et si bien qu'au cours du XV^e siècle, le relâchement toujours plus marqué des codes de cette forme se traduit par l'atténuation, voire la « disparition de l'armature rhétorique et poétique [de cette] littérature après plus de 300 ans d'usage⁸² ».

Cette dissipation de l'identité poétique hélinandienne trouve un écho concret dans la documentation du XV^e siècle comme on le verra plus loin. Or il devrait suffire pour l'instant d'évoquer un texte comme l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet (1493)⁸³, qui repose sur des exemples aussi atypiques que le *Lay a l'onneur de la Vierge Marie* d'Achille

⁷⁹ Adolf Bernhardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, p. 123-126. Voir aussi Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », *art. cit.*, p. 40-42 et Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 78-79.

⁸⁰ La datation et les références bibliographiques de ces textes ont été fournies *supra*, p. 81-82 (en note).

⁸¹ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 73-90 et « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 83-89.

⁸² *Ibid.*, p. 89.

⁸³ Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, *op. cit.*, p. 223.

Caulier⁸⁴ (avant 1493) pour illustrer sa description du « vers douzains ». En continuité avec une tendance tout à fait anecdotique représentée par un petit ensemble de pièces hélinandiennes tardives (6 textes sur 89)⁸⁵, ce poème du XV^e siècle refuse de reconduire le principal trait définitoire de la classe des *Literæ sine musica* en adoptant une composition homogone⁸⁶. Par ce simple trait, ce poème pourtant destiné à servir d'exemple représentatif entre non seulement en opposition nette avec près de 95% des textes hélinandiens considérés par Levente Seláf (83 textes sur 89), mais il soulève de façon tout à fait exceptionnelle la perspective d'une performance chantée comme on le verra plus loin⁸⁷. Ce type de problème de représentativité demeure certes insuffisant pour exclure le recours à ces sources poétologiques du XV^e siècle, mais il invite à faire preuve de circonspection lorsqu'il s'agit de les utiliser pour pallier les carences de la documentation médiévale.

À ces premiers problèmes liés aux sources médiévales s'en ajoutent d'autres qui relèvent cette fois de l'état de la documentation moderne. En effet, la plupart des textes de ce corpus ne sont disponibles qu'à partir d'éditions anciennes, voire très anciennes comme dans le cas déjà mentionné des *Sept Articles de la foy* (1814), mais aussi de la *Divisions des 72 biautés qui sont en dames* (1823)⁸⁸, de la *Complainte de Enguerrand de Crequi* (1833)⁸⁹ et des *Epystles des Femmes* (1835)⁹⁰. Certes, certaines de ces éditions centenaires ont pu être célébrées pour leur qualité sur le plan philologique à la manière du travail d'Anton van Hamel sur le Reclus de Mollens ou des nombreuses éditions réalisées par Arthur Langfors – chercheur qui a assuré, à lui seul, le traitement de plus d'une vingtaine de poèmes en strophe d'Hélinand, soit près du quart du corpus. Il reste que toute tentative

⁸⁴ L'*Art de rhétorique* de Jean Molinet évoque ce texte par son seul *incipit*, soit « O digne preciosité », *Idem*. Édition d'Arthur Piaget (éd.), « La Belle Dame sans merci et ses imitations [IV] », *Romania*, vol. 31, n° 122, 1902. Le texte est daté de la fin du XIV^e s. dans *Idem*, mais il est possible d'en préciser la datation avant 1493, soit la date de parution d'un imprimé qui en fait mention, soit l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet.

⁸⁵ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit, p. 85-87.

⁸⁶ Pour le caractère homogone de ce texte, voir *Idem*. Un développement plus détaillé sur l'homogonie accompagné de références plus complètes suivra *infra*, p. 317 et sq.

⁸⁷ *Idem*

⁸⁸ Édition de Dominique Martin (éd.), *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits des poètes français des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Didot, t. I, 1823, p. 407-415. Datation (1332) suivant Charles-Victor Langlois, « Anonyme, auteur des *Divisions des soixante et douze beautés qui sont en dames* », *Histoire littéraire de la France*, op. cit., vol. 35, 1921, p. 637-638.

⁸⁹ Edward Le Glay (éd.), « Complainte romane sur la mort d'Enguerrand de Créqui, annotée et précédée de quelques documents sur cet Évêque de Cambrai », *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, 1833, p. 129-144.

⁹⁰ Achille Jubinal (éd.), *Jongleurs et trouvères. Choix de salut, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Merklein, 1835, p. 21-25.

d'analyser et même d'approcher le corpus hélinandien se heurte d'entrée de jeu à un degré d'incertitude considérable en ce qui concerne la datation, l'attribution et même l'intégrité textuelle des pièces. Même si le travail de qualité d'éditeurs récents permet en partie de pallier ce problème, il reste que cette situation de carence documentaire et philologique concerne la majorité des textes de ce corpus – et cela sans même parler des poèmes hélinandiens qui restent tout simplement inédits. Les *Quinze Représ Vierge Marie* (Bruxelles, KBL 2382-86, f. 225r-227v)⁹¹, le *Miroirs de l'ame* (ms. N, f. 131v-135r), l'*Ecole de Foy* de Jean Brisebarre (ms. G, f. 114r-120v et f. 93r-113v), la *Bible Notre Dame selon l'Ave Maria* (ms. V, f. 72r-81v), ainsi que les prières mariales commençant par « Ave dame tres souveraine » (BnF fr. 24748, f. 196v-197v) et par « Ave royne glorieuse » (BnF lat. 14845, f. 189v-190r)⁹², attendent encore un éditeur.

Ce problème d'accès aux sources est redoublé par l'état d'avancement des études littéraires consacrées à ces textes qui, malgré un intérêt critique renouvelé au cours des dernières années, demeurent encore largement délaissés. Même si la critique parle généralement d'une seule voix pour reconnaître un certain « air de famille » à ces textes, il n'existe encore que très peu d'études qui donnent corps à cette intuition, ce qui se traduit par certaines divergences au sein du discours critique lorsqu'il s'agit de définir les fondements de leur système poétique commun. Là où Friedrich Wolfzettel insiste sur l'ancrage urbain de la plupart de ces textes pour présenter la strophe hélinandienne comme une forme de la « *politische Stadtdichtung*⁹³ » destinée à réfléchir aux enjeux de l'urbanité, Aurelio Roncaglia insiste à l'inverse sur le statut monastique d'Hélinand de Froidmont et sur son appartenance cistercienne pour mieux penser le schéma rimique de ce douzain à la

⁹¹ Poème signalé par Louis Mourin (éd.), « Poésies religieuses françaises inconnues », art. cit., p. 220, dont la datation (XV^e s.) est tirée de *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/16309> > (consultée 12.10.2019).

⁹² Uniquement recensés en tant que poèmes hélinandiens dans le répertoire de Levente Seláf (dir.), *Nouveau Naetebus, loc. cit.*, ces deux derniers textes sont pourtant connus depuis Arthur Langfors, *Les Incipit des poèmes français, op. cit.*, p. 32-35 et paraissent dans le répertoire Sonnet-Sinclair, où ils correspondent respectivement aux n° 107 et n° 138. La datation respective du premier (XIV^e s.) et du second (XV^e s.) vient de *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/15536> > et < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/16160> > (consultées 14.10.2018).

⁹³ Friedrich Wolfzettel, « Rutebeuf und das Problem der nicht-lyrischen Strophenformen in der altfranzösischen Lyrik », dans *Sangspruchdichtung, op. cit.*, p. 305. Traduction : « poésie urbaine à teneur politique ». Pour une lecture similaire appliquée uniquement aux *Congés*, voir Jean-Charles Payen, « L'aveu pudique de l'écriture dans les *Congés* de Jean Bodel ou le charme discret de la bourgeoisie en face du malheur et de la pauvreté », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, t. I, p. 267-275.

lumière des symboles numérolologiques développés par les moines de Cîteaux⁹⁴. Quant à Michel Zink, il délaisse la dichotomie entre le monastère et la ville au profit de la question des « rythmes de la conscience » en inscrivant le douzain d'Hélinand au rang des formes strophiques qui « ont été senti[e]s comme adapté[e]s à l'effusion, à l'affectation de la confiance ou de la confession, au point de paraître les signifier par eux-mêmes et avant que le poème les exprime⁹⁵ ». Paul Zumthor la conçoit plutôt à partir de sa rupture caractéristique avec la chanson en décrivant la strophe d'Hélinand comme une forme « dont le propre est de poétiser fortement le rythme linguistique pur (indépendamment de toute mélodie), précipité en un tempo presque haletant que soulignent les rimes à la fois alternantes et redoublées, et que renforce l'imprécision de la coupure syntaxique⁹⁶ ». Autrement dit, la critique reconnaît que cette forme « parle d'elle-même », voire qu'elle « signifie avant même que le poète ne s'exprime », mais elle est loin de s'unir d'une seule voix lorsqu'il s'agit de détailler ce qu'elle énonce.

Il se trouve évidemment quelques traits poétiques de haute importance qui font l'objet d'une forte unanimité au sein de la critique. Par exemple, la tendance à multiplier les apostrophes en tête des douzains, comme dans le célèbre *incipit* d'Hélinand de Froidmont « *Morz*, qui m'a mis muer en mue » (*VM-H.*, str. 1, v. 1), a été identifiée comme l'un des principaux traits qui assurent l'unité de ce corpus par la quasi-totalité des médiévistes ayant travaillé sur la poésie hélinandienne⁹⁷ – et cela, depuis la fin du XIX^e siècle. Dès 1893, Alfred Jeanroy écrivait déjà en note que « dans plusieurs des pièces écrites sur ce type [...], toutes les strophes ou le plus grand nombre commencent par une apostrophe, comme dans leur modèle commun⁹⁸ ». Federico Saviotti ne dit pas autre chose, dans un ouvrage tout juste paru en 2018, lorsqu'il intègre cette remarque toujours pertinente à sa liste des « traits » poétiques partagés par les textes hélinandiens : « les

⁹⁴ Aurelio Roncaglia, « La strofe d'Elinando », art. cit., p. 21-36.

⁹⁵ Michel Zink, « Rythmes de la conscience », art. cit., p. 59 et *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 58-61.

⁹⁶ Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, op. cit., p. 413.

⁹⁷ Comme ce trait est pratiquement noté partout, il faudra se contenter ici de citer les études qui analysent ou détaillent cette tendance plutôt que d'en faire le constat, soit par exemple Jean-Pierre Bobillot, « Une approche de la *ratio formae* », art. cit., p. 93-111 ; Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 75-89, ainsi que Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2009, p. 65.

⁹⁸ Alfred Jeanroy (éd.), « Trois dits d'amour du XIII^e siècle », *Romania*, vol. 22, 1893, p. 49.

strophes s’ouvrent par l’apostrophe à une entité personnifiée [qui] constitue le fil rouge du discours poétique, dont il détermine la tonalité globale⁹⁹ ».

De même, la critique a régulièrement attiré l’attention sur une constante thématique d’importance, à savoir l’obsession funeste qui traverse ce corpus depuis le poème inaugural d’Hélinand de Froidmont : « omniprésence de la mort, inéluctable et imprévisible, nécessité de la conversion, du *contemptus mundi*¹⁰⁰ ». Ce réseau de thèmes à forte portée macabre, qui joue un rôle fondateur dans les *Vers de la mort*,¹⁰¹ réapparaît non seulement dans les deux textes éponymes d’Adam de la Halle (ca. 1250-1270)¹⁰² et de Robert d’Arras dit le Clerc (ca. 1266-1271)¹⁰³ qui se veulent une imitation directe d’Hélinand de Froidmont, mais également dans quantité d’autres textes hélinandiens. Si l’imprégnation de ce thème dans les trois *Congés* en strophe d’Hélinand de Jean Bodel (1202), Baude Fastoul (ca. 1272-1273)¹⁰⁴ et d’Adam de la Halle (ca. 1276-1277) a été explorée dans plusieurs travaux¹⁰⁵, il se trouve également quelques autres textes hélinandiens qui ont

⁹⁹ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d’Amours*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁰ Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d’Arras*, op. cit., p. 66.

¹⁰¹ Parmi les nombreuses études sur le thème de la mort chez Hélinand de Froidmont, on consultera d’abord Jean-Pierre Bobillot, « Une approche de la *ratio formae* », art. cit., p. 93-111 ; Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 37-45 et Federico Saviotti, « Le “rendite della morte” », art. cit., p. p. 237-255. Voir aussi Anne-Marie Plasson-Macabies, « Hélinand et la mort : Quelques réflexions à partir des strophes I et II des *Vers de la mort* », dans Jean-Claude Abailly (dir.), *Et c’est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, t. III, p. 1143-1154 et Pierre Garnier, « La mort d’Hélinand », dans *Colloque à l’Abbaye de saint Arnould*, op. cit., p. 31-42.

¹⁰² Édition de Pierre-Yves Badel (éd.), *Œuvres complètes d’Adam de la Halle*, op. cit., p. 412-415. Ce poème de trois strophes est peut-être incomplet (*Ibid.*, p. 28). Même si l’attribution à Adam de la Halle est maintenue ici, il faut mentionner qu’elle a été mise en doute par Monique Santucci, « Adam de la Halle, auteur des *Ver d’Amours* et des *Ver de le Mort* ? », dans Jean-Claude Faucon et al. (dir.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », t. II, p. 1183-1192.

¹⁰³ Édition et datation (ca. 1266-1271) par Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d’Arras*, op. cit., p. 96-407 et p. 75.

¹⁰⁴ Édition et datation par Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d’Arras*, op. cit., p. 107-126

¹⁰⁵ Voir notamment Gabriela Tanase, « Corps “enferm” et démarche de la parole poétique dans les *Congés* des poètes lépeux », *French Studies*, vol. 68, n° 2, 2014, p. 149-164 ; Michèle Gérard, “Quand la lepre fleurit” : corps et écriture dans les *Congés* de Jean Bodel et Baude Fastoul, *Littérature*, vol. 102, 1996, p. 14-28 ; Xavier Deflorenne, « L’intervalle, plainte du ladre. Lecture des *Congés* de Jean Bodel par le biais de la plainte funèbre », *Lettres romanes*, n° 51, 1997, p. 223-241 ; Jean Larmat, « Le cœur, le corps et l’âme dans les *Congés* de Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle », *Et c’est la fin pour quoy sommes ensemble*, op. cit., t. III, p. 865-873 ; Michel Zink, « Le ladre, de l’exil au royaume. Comparaison entre les *Congés* de Jean Bodel et ceux de Baude Fastoul », *Exclus et systèmes d’exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA, coll. « Senefiance », p. 69-88 et Monique Santucci, « Regards sur la vie dans les vers sur la mort (Hélinand de Froidmont et Baude Fastoul) », dans *Colloque à l’Abbaye de saint Arnould Mai 1987*, op. cit., p. 45-54.

illustré cette même récurrence thématique tels que la *Povretei* de Rutebeuf ou encore sa *Repentance*¹⁰⁶ comme l'ont montré certains critiques¹⁰⁷. Tout se passe en somme comme si « la tradition du douzain » entretenait des liens privilégiés avec « le thème littéraire de la mort » comme le résume Jean-Charles Payen dans sa contribution au collectif *Death in the Middle Ages*¹⁰⁸. Qu'il s'agisse de relever « l'inspiration morale, exploitant la topique du *contemptus mundi*¹⁰⁹ », de suggérer un lien avec l'« office des morts¹¹⁰ » ou tout simplement de noter l'« inspiration grave¹¹¹ », le discours critique s'unit pour reconnaître l'importance de cette constante thématique, comme il le faisait déjà en ce qui concerne le procédé stylistique de l'apostrophe.

S'il ne fait aucun doute que ces différents traits jouent un rôle décisif dans l'histoire de la poésie hélinandienne et qu'ils alimentent, chacun à leur manière, l'identité poétique partagée de ces textes, il convient toutefois d'apporter quelques nuances en guise de prélude à l'analyse. Depuis le procédé formel de l'apostrophe jusqu'au thème de la mort et ses dérivés, les traits les plus souvent notés par la critique remontent directement au modèle d'Hélinand de Froidmont et sont souvent montrés à l'œuvre à partir d'un même corpus de « favoris » hélinandiens, tels que les trois *Congés*, les trois *Vers de la mort* ou encore les textes de Rutebeuf et d'Adam de la Halle. Même s'il se trouve plusieurs poèmes hélinandiens qui partagent cet esprit et ces traits poétiques, il n'en demeure pas moins que ce corpus, une fois envisagé dans son ensemble, affiche un caractère autrement plus éclaté. Par exemple, l'apostrophe initiale réapparaît de manière systématique dans quantité de textes hélinandiens comme le *Despit du monde* de Watriquet de Couvin¹¹² ou encore le *Dit*

¹⁰⁶ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, p. 966-967 et p. 332-339.

¹⁰⁷ Jean Dufournet, « La pauvreté Rutebeuf » et « La *Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », dans Jean Dufournet et Roger Dragonetti (dir.), *L'Univers de Rutebeuf*, Orléan, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005 [1992], p. 91-99 et p. 103-118.

¹⁰⁸ Jean-Charles Payen, « L'*homo viator* et le croisé : la mort et le salut dans la tradition du douzain », dans Herman Braet et Werner Verbeke (dir.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 1983, p. 205. Quelques années plus tôt, Jean-Charles Payen écrivait déjà « le douzain octosyllabique est une forme consacrée à la mort » dans « L'écriture comme prière : le cas de Robert le Clerc », *Senefiance*, vol. 10, 1981, p. 377-393.

¹⁰⁹ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'Amours*, op. cit., p. 82.

¹¹⁰ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 74. Pour une lecture similaire centrée sur les *Congés*, voir Xavier Deflorenne, « L'intervalle, *plainte* du ladre », art. cit.

¹¹¹ Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d'Arras*, op. cit., p. 605.

¹¹² Auguste Scheller (éd.), *Dits de Watriquet de Couvin publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles*, Bruxelles, Devaux, 1868, p. 155-162.

du cors et les *Vers du monde* anonymes¹¹³. Or il s'en trouve tout de même un certain nombre qui proposent des variations sur ce procédé de base à la manière du Reclus de Molliens, voire qui refusent tout simplement l'usage de ce procédé comme le *Dit moral*¹¹⁴, le *Dit de la Pomme*¹¹⁵, la *Complainte des Jacobins et des Cordeliers*¹¹⁶ ou encore les deux poèmes hautement similaires et en partie identiques de Baudouin de Condé et du Clerc de Vaudoy qui s'intitulent respectivement *Vers de Droit* et *Dit des Droits*¹¹⁷ – pour ne nommer que ceux-là. Ces quelques textes, qui rompent avec ce procédé fondateur ou qui en proposent des variations, illustrent déjà à quel point la prise en compte plus large du corpus hélinandien peut permettre de repenser son identité poétique en fonction de nouveaux facteurs.

De la même manière, il ne fait aucun doute que le thème de la mort et du *contemptus mundi* réapparaît dans plusieurs poèmes hélinandiens et cela, depuis l'impulsion des *Vers de la mort* jusqu'aux textes les plus tardifs de cette tradition comme le *Débat et Procès de Nature et de Jeunesse* (XV^e siècle)¹¹⁸. Or dès la seconde moitié du XIII^e siècle, soit une cinquantaine d'années à peine après l'entrée en littérature de la strophe d'Hélinand (ca. 1194-1197), ce corpus fait déjà l'objet d'un détournement thématique majeur, qui a bien été étudié par Federico Saviotti. Avec ses *Vers d'Amours* en strophe d'Hélinand (avant

¹¹³ En attendant l'édition de Federico Saviotti qui devrait paraître dans le prochain numéro – encore sous presse – des *Cahiers de recherche médiévale*, le texte de référence utilisé ici est celui d'Achille Jubinal, *Nouveau recueil de contes*, op. cit., t. II, p. 124-131. Datation (après 1265) selon Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 215, qui donne comme source l'édition sous presse de Federico Saviotti.

¹¹⁴ Titre donné par l'éditeur au poème anonyme dont l'*incipit* est « Bon fait regner en nette guise » dans Eugène Ritter (éd.), « Poésies des XIV^e et XV^e siècles, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Genève », *Bulletin de l'Institut national genevois*, vol. 23, n° 1, 1880, p. 433-437

¹¹⁵ Auguste Scheller, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, op. cit., t. I, p. 181.

¹¹⁶ Poème ayant été attribué à Rutebeuf à la suite d'Achille Jubinal, qui reste à ce jour son seul éditeur, *Œuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIII^e siècle*, Paris, Daffis, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1875, t. III, p. 172-175. Au sujet de cette attribution douteuse, voir Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., t. I, p. 23. Datation (ca. 1270) suivant Jonas, loc. cit., URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/12089> > (consultée 20.12.2018).

¹¹⁷ Respectivement édités dans Pierre Ruelle (éd.), *Les Dits du Clerc de Vaudoy*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, coll. « Travaux de la Faculté de philosophie et de lettres », 1969, p. 50-70 et Auguste Scheller (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, op. cit., t. I, p. 245-265. À la suite de Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., t. I, p. 42, Pierre Ruelle signale que les poèmes du Clerc de Vaudoy et de Baudouin de Condé partagent 9 strophes communes, il discute leur attribution dans *Les Dits du Clerc de Vaudoy*, op. cit., p. 16-23 et 30-31.

¹¹⁸ Édition et datation par Anatole de Montaiglon (éd.), *Recueil de poésie française des XV^e et XVI^e siècles*, op. cit., t. III, p. 84-95.

1265-1266), Adam de la Halle¹¹⁹ s'impose comme le premier poète à « employer [ce] mètre typique de la poésie morale pour parler d'amour¹²⁰ » même s'il continue d'entretenir des liens textuels directs avec le modèle d'Hélinand de Froidmont¹²¹ en plus de proposer quelques leçons édifiantes et d'aborder la personnification d'Amour comme une figure essentiellement délétère. Toutefois il est rapidement suivi par Nevelot Amion¹²² (ca. 1265-1294) et Guillaume d'Amiens¹²³ (deuxième moitié du XIII^e siècle), qui produisent leurs propres *Vers d'amour* sur un modèle tellement similaire que ces trois textes s'apparentent selon la critique à un « sous-genre¹²⁴ ». Cependant, leur proximité avec le canevas original des *Vers de la mort* n'est plus aussi affirmée qu'elle l'était chez Adam de la Halle, ces deux épigones montrant une allégeance plus marquée aux codes de la chanson courtoise¹²⁵.

Une fois cette première brèche ouverte dans la cohérence thématique de la poésie hélinandienne, il se trouve toujours davantage de textes qui se détournent des préoccupations macabres censées caractériser cette forme. La strophe d'Hélinand peut même apparaître dans des poèmes comme la *Cour de May*¹²⁶ ou le *Débat du vin et de l'eau* (après 1467-1477) qui, en plus de n'entretenir aucun lien avec le thème de la mort, ne présentent pas la moindre trace d'intention édifiante. Même si les textes tout juste cités appartiennent à la production hélinandienne du dernier Moyen Âge et qu'ils reflètent assurément un brouillage des « rapports forme-contenu¹²⁷ », leur refus d'adhérer aux thèmes macabres censés caractériser la poésie hélinandienne est loin de s'expliquer par le seul et unique effet de l'« épuisement » de cette forme. Car quelques décennies à peine après les *Vers de la mort*, Huon de Saint-Quentin n'hésite pas à proposer dans sa

¹¹⁹ Édité et daté par Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, *op. cit.*, p. 160-171 et p. 23-32, qui propose une datation (avant 1265-1266) plus précoce que celle des travaux antérieurs.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹²¹ *Ibid.*, p. 93-99.

¹²² Édition et datation (ca. 1265-1294) dans *Ibid.*, p. 206-221 et 32-35.

¹²³ Édition et datation par Roberto Crespo (éd.), « I *Vers d'Amours* di Guillaume d'Amiens », *Cultura neolatina*, vol. 57, 1997, p. 55-101.

¹²⁴ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 91-114.

¹²⁶ Il ne s'agit pas d'un texte autonome, mais bien d'un poème inséré à un texte narratif (*Cour de May*, v. 1-228), qui était jadis attribué à Jean Froissart de façon erronée (Anthime Fourrier ne l'intègre pas à son édition des *Dits et débats de Froissart*, *op. cit.*), d'où le fait que la seule édition disponible se retrouve dans Auguste Scheler (dir.), *Œuvres de Froissart. Poésie*, Bruxelles, Devaux, 1870-1872, t. III, p. 1-8. La datation provient de Jonas, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/9829> > (consultée 11.01.2019).

¹²⁷ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 85.

*Complainte de Jerusalem contre Rome*¹²⁸ (ca. 1221) une dispute dialoguée entre les deux villes saintes du christianisme, où le thème de la mort n'apparaît qu'en guise d'apostille par le biais de quelques considérations topiques, qui occupent uniquement les deux strophes finales (str. 25-26)¹²⁹. Même le Reclus de Molliens pourrait être replacé dans cette tendance. Car certes, il aborde le thème de la mort comme on le verra plus loin (chapitre 5), mais il ne lui accorde, tout bien considéré, qu'un traitement plutôt secondaire en consacrant moins du cinquième de son diptyque au traitement suivi de cette matière. Si la strophe hélinandienne trouvait le fondement de son identité poétique dans le traitement explicite du thème de la mort, il deviendrait particulièrement difficile de rendre compte du cas de figure du Reclus de Molliens – dont l'œuvre (ca. 1224-1229), rédigée une trentaine d'années à peine après les *Vers de la mort* (ca. 1194-1197), s'impose comme le plus grand *bestseller* hélinandien tout juste après les *Sept Articles de la foy*.

En insistant sur de telles exceptions apparentes et en attirant ainsi l'attention de façon préliminaire sur les espaces d'ambiguïté qui ébranlent les éléments supposés assurer la continuité du corpus hélinandien, il ne s'agit en aucun cas de chercher à mettre en cause le consensus dûment achevé par la médiévistique depuis le XIX^e siècle. Au contraire, il s'agit peut-être de l'ébranler au départ pour mieux le renforcer par la suite. Il apparaîtra au fil de l'analyse que les principaux traits déjà identifiés par la critique peuvent même continuer d'imposer leur force modélisatrice dans les nombreux cas où l'exception semble, à première vue, infirmer la règle. Cette insistance préliminaire sur l'éclatement du corpus hélinandien vise plutôt à poser un problème de fond : d'où vient l'étrange « air de famille » qui unit les poèmes en strophe d'Hélinand malgré la diversité réelle qui les caractérise en tant que groupe ? Qu'est-ce qui assure l'unité apparente de ce corpus qui s'ouvre pourtant depuis son origine à l'exploration d'une variété de thèmes, de procédés et de registres ?

La strophe et ses trois âges : essai de caractérisation et de classification

La variété intrinsèque du corpus hélinandien trouve l'une de ses plus parfaites illustrations dans la seule tentative de classement général ayant été réalisée jusqu'à ce jour, soit celle

¹²⁸ Édition et datation par Arié Serper (éd.), *Huon de Saint-Quentin, poète satirique et lyrique. Étude historique et édition de textes*, Madrid, Porrúa Turanzas, coll. « Studia humanitatis », 1983, p. 87-114.

¹²⁹ Au sujet de la str. 26 qui est donnée dans l'édition de référence, mais qui pourrait, voire devrait en être exclue, voir *infra*, p. 354-356.

qui organisait l'étude d'Adolf Bernardt dans sa thèse de 1912 sur *Die altfranzösische Helinandstrofe*. Selon ce chercheur allemand, dont le travail vise essentiellement à offrir une « description synthétique mais très utile de tous les poèmes concernés ¹³⁰ », la production hélinandienne française se laisserait classer en cinq grandes catégories, à savoir les « poèmes moraux » (I), les « poèmes satiriques » (II), les « poèmes purement religieux » (III), les « poèmes profanes personnels à caractère comique ou impressif » (IV), ainsi que « les *Mystères* et les *Arts de rhétorique* » (V) ¹³¹. Ces principales classes thématiques se laisseraient ensuite subdiviser en 14 sous-groupes en fonction de critères dont la géométrie est fortement variable. Par exemple, la classe des « poèmes moraux » (I) se partage en deux pans distincts en fonction du type de destinataire visé, soit l'ensemble de la société (a) ou la chevalerie en particulier (b). La question de l'appartenance sociale du public est cependant délaissée lorsqu'il s'agit de subdiviser la classe des « poèmes purement religieux » (III), car les sous-catégories reposent cette fois sur le registre comme dans le cas des « textes didactico-religieux » (c), mais également sur les thèmes et les figures comme pour les « Louanges à Dieu, au Christ rédempteur et aux Saints » (b) et la « poésie mariale » (a). D'ailleurs, cette dernière sous-catégorie se laisse à son tour diviser en deux parties qui rendent cette fois compte du genre littéraire adopté, soit les « complaintes » (aβ) et les « prières et les louanges » (aα) ¹³².

Ce tableau n'est évidemment pas parfait, les catégories reposant sur des critères toujours changeants en plus de se recouper à l'occasion. Au sujet de cette typologie, Levente Seláf fait d'ailleurs remarquer qu'elle ne rend aucunement compte des caractéristiques structurales des textes en négligeant par exemple de distinguer les poèmes autonomes des pièces insérées ¹³³. Mais quoiqu'il en soit de ces quelques failles, il reste que cette typologie est bien à l'image de la diversité fondamentale du corpus hélinandien et qu'elle propose des points de repère somme toute valides devant cette masse textuelle aux

¹³⁰ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit., p. 58.

¹³¹ Afin d'alléger la lecture, la traduction a été donnée dans le corps du texte. Les titres originaux sont les suivants : « *Moralische Gedichte* » (I), « *Satirische Gedichte* » (II), « *Rein religiöse Gedichte* » (III), « *Individuelle weltliche Stimmungs- und Scherzgedicht* » (IV), « *Mystères und Arts de rhétorique* » (V), Adolf Bernardt, *Die altfranzösische Helinandstrofe*, op. cit.

¹³² Les formules originales de *Idem* sont les suivantes : « *für die gesamte Stände* » (Ia), « *speziell für den Ritterstand* » (Ib), « *Religiöse Lehrgedichte* » (IIIc), « *Lobpreise auf Gott, Christi Erlösungswerk und Heilige* » (IIIb), « *Mariengedichte* » (IIIa), « *Marienklagen* » (IIIaβ), « *Gebete und Lobgedichte* » (IIIaα).

¹³³ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 76.

contours ambigus. Les quelques problèmes méthodologiques qu'elle rencontre, du reste, illustrent parfaitement les difficultés promises à quiconque tente de retrouver l'unité de ces textes dont les « similarités » peuvent pourtant sembler si évidentes. Ainsi la question demeure entière : comment un corpus marqué par une telle diversité peut-il par ailleurs fournir une impression de continuité, qui fait consensus parmi la critique ? Et cette question en appelle d'ailleurs une autre, beaucoup plus technique, qui tient aux défis de penser globalement les contours du corpus hélinandien après Adolf Bernardt. Comment procéder à l'exposé préliminaire des caractéristiques d'un corpus aussi éclaté sans schématiser à outrance ses thèmes et ses procédés, d'une part, mais sans non plus s'attarder d'autre part, comme l'auteur de l'*Altfranzösische Helinandstrofe*, au résumé de chaque texte pris isolément ?

À ces questions encore ouvertes, les réponses provisoires apportées dans la présente thèse tiennent à nouveau à une sorte d'accident de recherche. En organisant par ordre chronologique les 108 textes hélinandiens connus à ce jour, dans le but premier de définir le contexte de réception historique et littéraire du Reclus de Molliens, il est apparu par une sorte d'effet collatéral que les textes de ce corpus affichaient une certaine unité en fonction de leur période de rédaction supposée. Il va sans dire que ces tendances n'ont rien de systématiques, d'autant plus qu'elles présentent une ambiguïté intrinsèque du fait qu'elles reposent sur des hypothèses de datation dont la qualité et la précision sont fondamentalement variables. Malgré ces imperfections, elles méritent sans nul doute d'être exposées.

Il semble possible d'organiser l'histoire de la poésie hélinandienne en trois âges, qui affichent respectivement une certaine unité quant aux modes de production littéraire. En réduisant ainsi les dynamiques complexes et variées de l'histoire hélinandienne sous la forme sommaire, voire scolaire d'une évolution schématisée en trois temps, il s'agira en somme de répondre à quelques objectifs de base. Le premier consiste à faire l'exposé préliminaire des traits poétiques les plus récurrents au sein du système hélinandien, sans gommer la diversité fondamentale du corpus. Ces traits seront exposés de façon succincte, au fil de ce survol historique, pour mieux être explorées plus en détail dans le reste de cette thèse. Ce survol d'ensemble du corpus offrira un aperçu de ses « airs de famille » les plus récurrents et permettra également de distinguer à chaque étape les éléments qui sont

appelés à s’effacer au fil des âges de ceux qui demeurent dans la durée. Il permettra peut-être également de proposer certaines pistes d’explication d’ordre chronologique pour rendre compte de l’étrange effet d’unité et d’éclatement qui caractérise ces textes en tant que groupe. En retraçant ainsi la petite histoire de la poésie hélinandienne, il s’agira en somme de cerner et d’exposer ses traits poétiques les plus caractéristiques afin d’en offrir une analyse plus détaillée par la suite.

S’il fallait ainsi diviser l’histoire de la poésie hélinandienne en trois temps, le premier âge devrait tout naturellement correspondre aux quelques rares textes qui ont été rédigés avant 1250 – ou plus précisément, aux textes datés avec précision par leurs éditeurs qui peuvent être ainsi être rattachés, de façon relativement certaine, à cette fenêtre chronologique initiale. À cette première époque, qui correspond pour ainsi dire à l’enfance de la poésie hélinandienne, le douzain *aabaabbbabba* est encore loin de s’imposer comme une forme dominante de la versification médiévale, car il n’est représenté que par une demi-douzaine de textes à peine. À la suite des *Vers de la mort* d’Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197), la strophe hélinandienne réapparaît pour la première fois dans les *Congés* de Jean Bodel (1202) avant de se retrouver au fil des décennies suivantes dans quelques autres pièces, à savoir la *Complainte de Jerusalem contre Rome* de Huon de Saint-Quentin (ca. 1221), le duo *Miserere* et *Carité* du Reclus de Molliens (ca. 1224-1229), le *Regret Notre Dame* de Huon de Cambrai (ca. 1224-1248), ainsi que le poème anonyme *Renart et Piaudoue*¹³⁴ (ca. 1235-1250) pour un total de sept pièces à peine. Vu l’incertitude inhérente à la datation du corpus hélinandien, il demeure tout à fait possible que d’autres textes s’ajoutent à ce maigre corpus de précurseurs – à commencer par les neuf pièces ayant été replacées au XIII^e siècle par les spécialistes, sans indication précise quant à la partie du siècle concernée (début ou fin ?) comme dans le cas, par exemple, de l’*Estris des quatre vertus*¹³⁵. Or en ce qui concerne les textes datés avec précision, l’impulsion première de la poésie hélinandienne s’arrête là.

¹³⁴ Édition et datation par Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 74-141, dont le travail fait suite à l’édition de Rita Lejeune, *L’Œuvre de Jean Renart. Contribution à l’étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris / Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 411-434.

¹³⁵ Arthur Langfors (éd.), *Notice des manuscrits [...] suivie de cinq poèmes français sur la parabole des quatre filles de Dieu*, op. cit., p. 113-123.

Encore peu nombreux, les sept premiers poèmes hélinandiens se caractérisent d’abord par leur diversité considérable sur le plan du genre, des thèmes et des allégeances littéraires. Par exemple, le *Regret Nostre Dame* de Huon de Cambrai se compose de différents modules édifiants qui trouvent leur unité autour de la figure récurrente de la Vierge endeuillée, ce qui leur assure une certaine proximité avec la tradition artistique du *Stabat mater*¹³⁶. À cent lieues de ce texte marial, le poème anonyme *Renart et Piaidou* propose une dispute dialoguée à forte portée parodique – pour ne pas dire une joute d’insultes de bas étage dont la tonalité résolument prosaïque, voire grossière rappelle pratiquement la manière des fabliaux (« [...] tes cousins germain, / qui vers son cul tendi ses main », « Se tu es Adan, je devis / Taverne est Eve, qui t’a pris », str. 13, v. 7-8 et str. 15, v. 7-8). Outre la rupture de ton évidente, ce texte réinvestit les mécanismes emblématiques de la parodie médiévale afin de déployer une satire littéraire et anticléricale affichée, qui tourne au ridicule les *Vers de la mort* tout en multipliant les clins d’œil à la tradition renardienne¹³⁷. La solution de continuité déjà nette entre ces deux textes du premier âge, qui passent de la Vierge à Renart, ne fait que s’amplifier dès lors que l’on considère d’autres poèmes précurseurs tels que la *Complainte de Jerusalem contre Rome*, qui aborde des enjeux d’actualité liés à la politique des croisades¹³⁸ et qui place cette « poésie historique¹³⁹ » en continuité avec la tradition des « poèmes de circonstance ».

En plus d’entrer en dialogue avec des traditions littéraires déjà instituées, la poésie hélinandienne à ses débuts se montre également en mesure d’engendrer des filiations littéraires nouvelles, appelées à fleurir dans la longue durée. En adoptant la *persona* d’un lépreux forcé de quitter la ville d’Arras pour offrir ses derniers adieux à ses proches avant

¹³⁶ Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, *op. cit.*, p. cxv-cxxii suggère d’ailleurs un rapprochement plus spécifique entre la complainte mariale initiale du *Regret* et l’un des textes latins de cette tradition (*inc* : « *Ante crucem virgo sabat, / Christi poenas cogitabat* »). « Il est en même temps certain, précise-t-il, que le poète français a connu encore d’autres poésies analogues puisque son *Regret* contient un certain nombre de traits qui ne se trouvent pas dans la plainte [tout juste mentionnée ici] censée lui avoir servi de modèle », *Ibid.*, p. cxx-cxxi.

¹³⁷ Voir les commentaires de Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 27-30 et 67-73, de même que les notes plus sommaires de Rita Lejeune, *L’Œuvre de Jean Renart*, *op. cit.*, p. 426-434.

¹³⁸ Au sujet des références à des événements d’actualité tels que la chute de Damiette, on consultera les notes détaillées ainsi que les remarques d’introduction à l’édition Arié Serper (éd.), *Huon de Saint-Quentin*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 87-114. Les références retracées par Victor Le Clerc peuvent encore être consultées dans « Poésies historiques » dans *Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, vol. 23, p. 414-416 même si elles reposent sur une datation (ca. 1218) différente de celle qui est aujourd’hui reconnue (ca. 1221).

¹³⁹ *Idem*

son ultime voyage, Jean Bodel inaugure par ses *Congés* en strophe d'Hélinand (1202) une situation dramatique et un cadre d'énonciation qui seront repris à l'identique, quelques décennies plus tard, sous la plume de Baude Fastoul (ca. 1272-1273) et d'Adam de la Halle (ca. 1276-1277), car ces deux poètes de la seconde moitié du XIII^e siècle continueront d'user de ce même modèle strophique pour formuler à la première personne les adieux d'un ladre quittant la ville d'Arras, tout en reprenant le titre caractéristique de *Congé*. Il en va de même des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont. En plus de créer une forme à succès, à savoir la strophe hélinandienne elle-même, ce texte inaugure son propre « sous-genre » en pavant la voie aux textes éponymes de Robert le Clerc d'Arras (ca. 1266-1271) et d'Adam de la Halle (ca. 1250-1270), qui reprendront le titre de *Vers de la mort* tout en reconduisant sa manière et sa matière. Ainsi la poésie hélinandienne se caractérise dès son origine par un certain espace de jeu au niveau du genre et des thèmes, qui permet aux poètes d'entrer en dialogue avec des traditions littéraires déjà instituées (*stabat mater*, « poèmes de circonstance », littérature renardienne), voire d'en forger de nouvelles (*Congés*, *Vers de la mort*). Le Reclus de Molliens ne fait qu'exacerber cette dynamique de base en regroupant en son diptyque les traditions littéraires les plus variées (prière, *exemplum*, « état du siècle », allégorie, sermon, etc.).

Malgré leur hétérogénéité quant aux thèmes, ces premiers textes présentent déjà une série de points communs qui sont incidemment appelés à marquer l'histoire de cette forme dans la plus longue durée. Avant d'exposer ces traits fondateurs qui s'imposent depuis l'origine et qui tendent à se maintenir au fil des siècles, il convient d'abord d'attirer l'attention sur les caractéristiques plus spécifiques à la production du premier âge. Dans le cadre de sa thèse sur la *Strofa di Elinando*, Michela Margani a mené une série d'analyses intertextuelles détaillées qui se concentrent, à une seule exception près, sur les poèmes antérieurs à 1250¹⁴⁰. En plus de recenser plusieurs citations directes tirées des *Vers de la mort* qui témoignent de l'influence persistante de la « matrice elinandiana¹⁴¹ », elle a retracé plusieurs reprises intertextuelles directes qui contribuent à créer « *una vera e*

¹⁴⁰ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 15-38. Cette partie consacrée à l'analyse intertextuelle concerne les textes d'Hélinand de Froidmont, de Jean Bodel, de Huon de Saint-Quentin, du Reclus de Molliens, de Huon de Cambrai, de l'auteur anonyme de *Renart et Piaudoue* et de Robert le Clerc. Ce dernier poète dont les *Vers de la mort* sont datés de 1266-1271 est le seul qui n'appartient pas à cette période initiale.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16. Traduction : « matrice hélinandienne ».

*propria catena di citazioni*¹⁴²» unissant les unes aux autres l'ensemble de ces pièces précoces :

*Gli autori dimostrano spesso di conoscere, oltre ai Vers de la Mort, anche la tradizione successiva dei componimenti in strofa di Elinando, e quasi a volerne in qualche modo riconoscere il valore fondativo, innescano una vera e propria catena di citazioni: Jean Bodel riprende Hélinant, Huon de Saint-Quentin riprende Hélinant e forse Jean Bodel, Huon le Roi riprende Huon de Saint-Quentin. Questo si spiega bene con la provenienza geografica dei testi: Froidmont, Arras, Saint-Quentin, Molliens-Vidame, Cambrai; tutti gli autori analizzati ci riportano al nord della Francia, a quell'area che aveva il suo centro culturale e letterario ad Arras*¹⁴³.

Les conclusions de Michela Margani quant à l'influence directe d'Hélinand de Froidmont, ainsi qu'aux jeux d'imitation qui unissent entre eux ses successeurs, sont particulièrement convaincantes car elles reposent sur une analyse intertextuelle de détail en plus de trouver appui dans le constat d'une forte proximité géographique, favorisant les échanges littéraires immédiats, autour du centre culturel arrageois¹⁴⁴. Il n'en demeure pas moins que ces rapports intertextuels directs semblent insuffisants pour tirer des conclusions générales sur l'histoire de la poésie hélinandienne, voire pour conclure à partir de ces seuls exemples précoces à « *l'esistenza di una sorta de tradizione letteraria, dotata di caratteristiche specifiche*¹⁴⁵ ». Il faut en effet attendre le deuxième âge de la poésie hélinandienne pour que ces textes parviennent à se constituer en tradition littéraire autonome, qui ne repose ni sur l'influence directe d'Hélinand de Froidmont ni sur la reprise exacte de précurseurs déjà connus pour s'affirmer en tant que corpus cohérent et cohésif. La poésie hélinandienne des origines, en revanche, s'apparente plutôt à une série d'initiatives individuelles isolées qui

¹⁴² *Ibid.*, p. 38. Traduction : « véritable chaîne de citations ».

¹⁴³ *Idem.* Traduction : « Les auteurs montrent souvent qu'ils connaissent, en plus des *Vers de la mort*, la tradition ultérieure des compositions en strophe d'Hélinand et ils déclenchent, comme s'ils voulaient rendre compte de sa valeur fondatrice, une véritable chaîne de citations : Jean Bodel reprend Hélinand, Huon de Saint-Quentin reprend Hélinand et bien sûr Jean Bodel, Huon le Roi reprend Huon de Saint-Quentin. Cela s'explique bien par la provenance géographique des textes : Froidmont, Arras, Saint-Quentin, Molliens-Vidame, Cambrai ; tous les auteurs analysés nous ramènent au Nord de la France, dans cette région qui avait son centre culturel et littéraire à Arras ».

¹⁴⁴ Au sujet du rayonnement et de la vitalité littéraires d'Arras à cette époque, on consultera Roger Berger, *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 52. Traduction : « l'existence d'une sorte de tradition littéraire, dotée de caractéristiques spécifiques ».

s'unissent autour d'un même modèle, d'un même espace géographique et d'une même banque de formes topiques. Autrement dit, il s'agit d'un petit groupe d'auteurs qui se lisent entre eux, se citent entre eux et se rapprochent par leur référence commune à une matrice textuelle ciblée.

Même si ces premiers textes restent encore dépendants de leur matrice d'origine et qu'ils n'affichent pas encore l'autonomie d'une tradition dotée de ses propres codes, ils présentent déjà quelques points communs qui marquent la manière de faire hélinandienne dans la plus longue durée. En effet, ces textes précoces se conforment déjà à certaines conventions littéraires qui se maintiendront avec une constance surprenante au fil des décennies et même des siècles. À cet égard, il est d'ailleurs possible de définir un trio de traits poétiques récurrents qui s'apparentent à une sorte de « noyau dur » de l'écriture hélinandienne, car ils s'affirment dès l'enfance de cette forme tout en continuant de marquer son histoire.

Le premier trait définitoire de ce noyau, déjà évoqué, est également celui qui a été le plus souvent signalé par la critique. Il consiste à multiplier les apostrophes en les disposant de préférence à l'entrée des douzains (« *Morz*, qui m'a mis muer en mue », *VM-H.*, str. 1, v. 1). Cette caractéristique peut certes se prêter, comme on le verra plus loin, à des pratiques de réappropriation, de déplacement et de variation de toutes sortes, qui participent de façon active au procès du sens du poème hélinandien, mais elle demeure une constante qui s'affiche dès la naissance de cette forme et continue de s'imposer jusqu'à son extinction, si bien que Sylvère Menegaldo la définit à juste titre comme la « marque de fabrique du poème hélinandien¹⁴⁶ ». Cet élément de continuité essentiel devra donc faire l'objet d'une analyse à part (chapitre 2), qui devrait confirmer son caractère fondateur et permettre d'identifier sa valeur structurante, mais peut-être également de le replacer à la base d'un espace de jeu, voire d'une dramaturgie de la forme qui semble particulièrement essentielle à l'art du Reclus de Molliens.

Intégré de façon moins systématique à la liste des caractéristiques communes de ces textes¹⁴⁷ – car sans doute plus répandu dans la classe des *literae sine musica* –, le second

¹⁴⁶ Sylvère Menegaldo, *Le dernier Menestrel*, op. cit., p. 257.

¹⁴⁷ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 79 fait de la « plainte comme attitude du “je” poétique » une caractéristique de cette forme. La plupart des autres critiques ayant attiré l'attention sur ce trait parlaient de la strophe d'Hélinand dans le contexte de réflexions plus générales sur la poésie strophique

trait à intégrer au noyau dur de la poétique hélinandienne fonctionne en quelque sorte comme le corollaire du premier : il s'agit de l'énonciation à la première personne. Le « je » du poète hélinandien a ceci de particulier qu'il est souvent à la source des apostrophes répétées, offrant ainsi un ancrage personnel, voire intime à l'énonciation caractéristique de cette forme comme dans cette missive d'Hélinand de Froidmont « Morz, je t'envoie a mes amis » (*VM-H.*, str. 4, v. 1). Cette seconde caractéristique peut certes se prêter, comme la première, à des pratiques de variation et de déplacement, mais elles suffisent rarement à atténuer son caractère fondateur et modélisant. Par exemple, l'auteur anonyme de *Renart et Piaudoue* évite les énoncés directement attribuables à son « je » en préférant s'effacer derrière ses deux personnages qui se livrent entre eux à une dispute dialoguée. Malgré ce mépris apparent de cette seconde règle, les énoncés au « je » continuent de se multiplier dans ce texte – en passant cependant par la voix du personnage de Renart et du clerc Piaudous, qui assument la posture d'énonciation du « je » afin de multiplier, comme il se doit, les apostrophes en tête des douzains : « Clercs, je te vois si alechié, / si ardent et si abechié » (*RP.*, str. 13, v. 1-2), « Renart, j'ai un livre veü / de tes ancisseurs, et leü » (str. 4, v. 1).

Le troisième trait définitoire du noyau dur consiste à privilégier un certain mode du discours qui s'apparente de proche en proche à ce que les modernes définissent comme de la poésie, mais qui se laisse encore mieux décrire, comme le propose Paul Zumthor à la suite de Nancy Freeman-Regalado¹⁴⁸, par l'expression de « lyrisme de persuasion¹⁴⁹ ». Il s'agit en un mot d'investir les ressources de la lyrique – soit l'expression au « je » ainsi que l'exploration de la surface sonore de la langue – dans le but de transmettre un message édifiant apparenté au « discours délibératif et démonstratif¹⁵⁰ ». En effet, les compositions qui excluent la perspective d'une performance musicale exploitent volontiers, comme par

non chantée, présentée comme « poésie personnelle » à la manière de Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*, p. 58-61 et Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 405-428, ou encore dans le cadre d'analyses ciblées sur des poèmes tels que les *Congés d'Arras*, où la voix du « je » occupe l'avant-scène comme l'illustre Peter Haidu, « Subject and community in Adans *Congés* », *The Subject medieval / modern. Text and Governance in the Middle Ages*, Stanford, Stanford University Press, coll. « *Figurae* », 2014 [1995], p. 66-80.

¹⁴⁸ Nancy Freeman-Regalado, *Poetic patterns in Rutebeuf*, *op. cit.*, p. 238-239.

¹⁴⁹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 410.

¹⁵⁰ *Idem*

« une sorte de compensation de la perte de la mélodie¹⁵¹ », la dimension matérielle de la langue : « la rime devient riche, assez fréquemment polysyllabique ; *annominatio* et *figura etymologica*, homonymie et polymorphie grammaticale, équivoques, la compliquent chez certains auteurs au point que ces procédés tendent à se substituer à toutes les autres marques¹⁵² ». Ces interactions ludiques entre les sons et les sens, qui sont toujours orchestrées par le « je » du poète sur le mode de la lyrique, ne visent pas à ériger un univers idéalisé à fonction évasive, pas plus qu'elles ne cherchent à animer les « mondes possibles » de la fiction. Au contraire, elles visent à repenser les enjeux concrets du monde réel, soit ceux de la foi, de la morale et du savoir, en conjuguant le point de vue personnel du poète avec les ressources de son discours orné. S'il fallait d'ailleurs trouver un critère plus objectif pour marquer l'allégeance de la poésie hélinandienne au « lyrisme du persuasion », il faudrait peut-être rappeler une caractéristique déjà mentionnée. En plus de privilégier les enjeux personnels et les jeux de mots afin de transmettre un message édifiant, comme le font d'ailleurs d'autres formes strophiques comme le quatrain d'alexandrins monorimes, les poètes hélinandiens entretiennent une distance fondatrice avec le domaine de la narration en refusant typiquement d'employer leur « je » pour construire un univers diégétique autonome et alimenter un récit continu. Ainsi leur voix semble se spécialiser dès l'origine vers un certain type d'énonciation, qui se détourne de la narration comme elle se détourne de la chanson, afin de proposer une expérience poétique originale qui rapproche le monde du texte de celui de l'action.

Les trois principaux traits isolés ici pour définir la base de l'identité hélinandienne peuvent sans doute paraître schématiques et désincarnés car ils concernent les questions en apparence purement techniques de l'énonciation et des modes du discours, voire peut-être également, par ricochet, des choix stylistiques. En insistant ainsi sur la manière au détriment de la matière, il s'agit de poser les bases d'une réflexion plus large, qui sache rendre compte de l'évolution de cette forme dans la longue durée tout en laissant entrevoir sa façon particulière d'agir sur le procès du sens. Car une fois envisagé de concert, ce trio de caractéristiques travaille en synergie afin de créer, comme on le verra, une expérience poétique qui semble réellement propre à la poésie hélinandienne et à sa manière particulière

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵² *Ibid.*, p. 99-100.

de « chastier » son lectorat – pour reprendre le verbe le plus emblématique, selon Karin Ueltschi, des visées fondamentales de la littérature édifiante¹⁵³.

À cet égard, il faut d'ailleurs mentionner un dernier trait qui sert de catalyseur à l'action conjuguée de ces trois premiers facteurs, mais qui doit d'abord être présenté, par souci d'acuité, comme une caractéristique secondaire : il s'agit du thème de la mort. Souvent relevé comme un enjeu cardinal dans les études sur la poésie hélinandienne, les thèmes macabres qui s'associent à ce corpus depuis les *Vers de la mort* sont loin d'occuper l'avant-scène dans tous les textes en strophe d'Hélinand – du moins leur traitement n'a rien d'aussi explicite comme on l'a vu plus tôt. En reléguant ici ce thème fondateur au rang de caractéristique secondaire, il s'agit moins de mettre en cause l'importance de ces enjeux, mais tout simplement de rendre compte du contenu expressément porté à l'avant-scène dans la poésie hélinandienne au cours de son histoire – quitte à insister par la suite sur les moyens détournés qui permettent au spectre de la mort de conserver, même lorsqu'il se limite à première vue à un enjeu de seconde zone, un rôle cardinal dans la poétique commune de ces textes (chapitre 5).

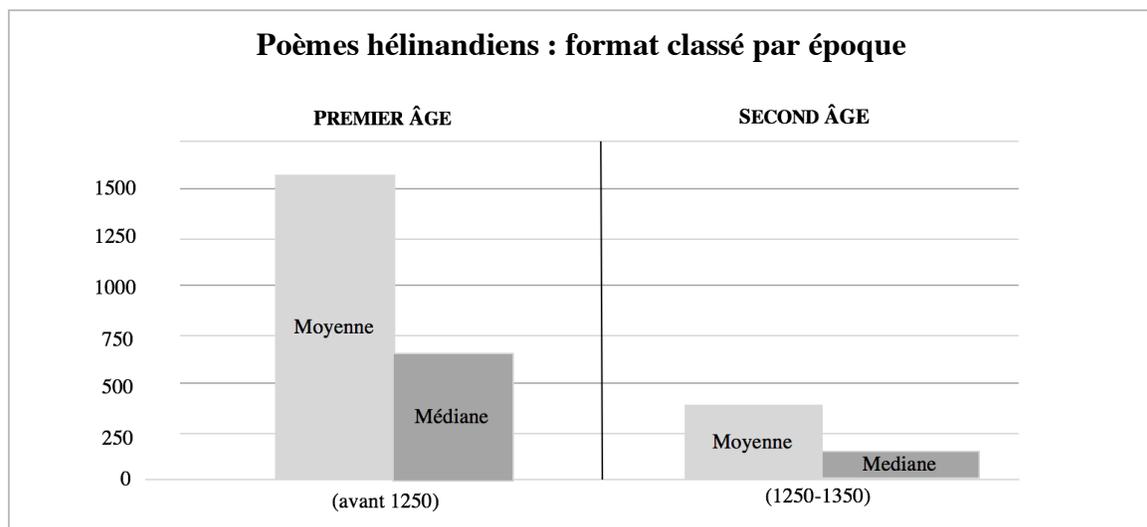
Ainsi la poésie hélinandienne du premier âge se caractérise par le déploiement d'une diversité de thèmes et d'allégeances littéraires qui ne feront que s'exacerber au fil de l'histoire de cette forme et qui excluent d'entrée de jeu le renvoi à une matière commune afin de penser leur identité poétique partagée. Or elle trouve déjà une certaine unité dans la référence commune à certains caractères bien précis. D'une part, il s'agit d'un rapport d'émulation littéraire direct, qui rapproche les premiers poètes hélinandiens sur la base d'une même référence à Hélinand de Froidmont et d'un ancrage géographique commun, favorisant ainsi le développement d'une « *catena di citazioni e di richiami fra un testo e l'altro* » pour reprendre les mots de Michela Margani. D'autre part, les poèmes de l'enfance affichent une série de traits appelés à se maintenir au fil des âges, même si ces rapports de proximité quasi-personnels qui les unissent en tant que petit groupe de précurseurs devront s'atténuer par la suite. En plus d'un rapport diffus au thème de la mort, ainsi qu'aux questions corollaires du *contemptus mundi* et de l'existence *post-mortem*, ils se conforment déjà avec constance à un trio de caractéristiques liées à l'énonciation et aux modes de

¹⁵³ Karin Ueltschi, *La Didactique de la chair*, op. cit, p. 22-25.

discours : multiplication des apostrophes, prédominance de la première personne, rejet de la narration au profit du « lyrisme de persuasion ».

En rupture nette avec ce maigre corpus de précurseurs, le deuxième âge de la poésie hélinandienne se caractérise d’abord et avant tout par l’ampleur croissante du corpus, si bien que la strophe d’Hélinand s’impose résolument, au cours de cette seconde période qui s’étend de 1250 à 1350, comme une forme dominante de la versification médiévale. Il se trouve en effet 57 textes dont la datation a été située avec précision dans cette fenêtre chronologique de 100 ans (voir annexe 3), ce qui correspond à un peu plus de la moitié de la production connue (53%). À ces textes datés avec exactitude, il serait peut-être même possible d’ajouter une quinzaine de pièces supplémentaires en admettant celles qui ont été replacées de façon générale au XIII^e ou au XIV^e siècle dans les éditions critiques, sans plus d’indication sur l’année exacte de leur production. On arriverait alors à 71 textes, ce qui représente non moins des deux tiers du corpus (66%). Quoiqu’il en soit des modalités du calcul, il faut conclure à un siècle d’hyper-productivité hélinandienne, qui correspond sans nul doute à l’âge d’or de cette forme.

Cette période d’apogée s’accompagne de quelques innovations poétiques qui lui assurent une singularité nette en regard des textes du premier âge. La première repose sur le format des poèmes, qui est appelé à rétrécir de façon significative. En témoigne ce tableau qui compare les dimensions des textes hélinandiens de la première et de la seconde période en illustrant à la fois leur taille moyenne et leur taille médiane :



Ces données parlent d'elles-mêmes : il faut conclure à une véritable « cure minceur » de la poésie hélinandienne à partir du second âge. Alors que les poèmes les plus anciens affichaient un format moyen de 1616 vers et une médiane de 600 vers, les textes de la seconde période se limitent désormais à une moyenne de 415 vers et à une médiane de 180 vers, ce qui représente une chute de plusieurs centaines de vers. Généralement appelée à se maintenir dans le reste de l'histoire de cette forme, cette pression à la baisse quant à la taille des textes fournit un critère objectif permettant de singulariser et d'isoler la production hélinandienne précoce de celle qui se déploie à partir de 1250.

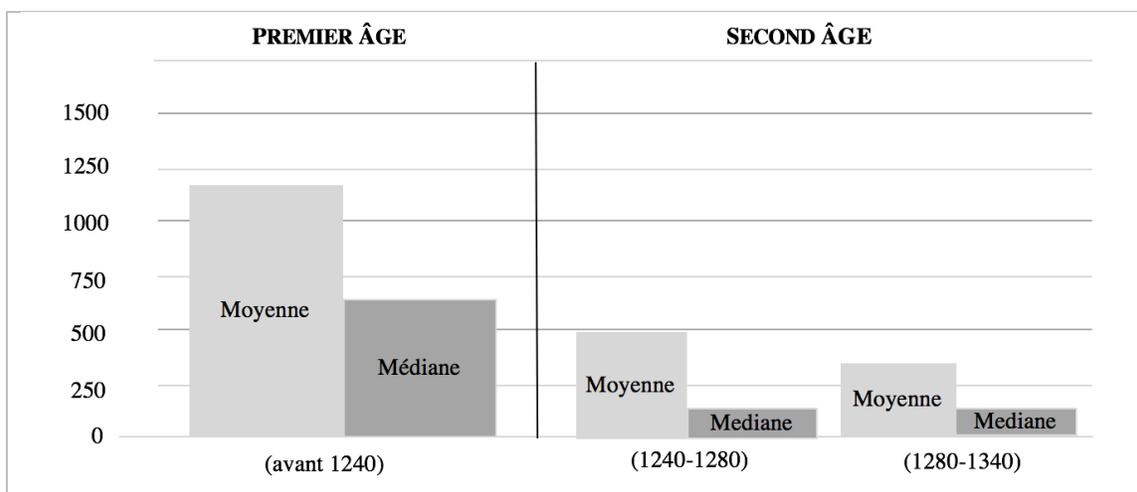
En plus de renforcer la cohésion des catégories chronologiques, cette tendance fournit une sorte de prétexte pour exposer une seconde caractéristique qui s'affirme avec force à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, soit le rapprochement, voire le recouplement entre la poésie hélinandienne et le corpus des *dits*. Dans son travail sur *Le « Dit » et sa technique littéraire des origines à 1340*, Monique Léonard a observé que la taille des *dits* subit une pression à la baisse tout à fait comparable à celle des textes hélinandiens au cours de cette même période. À partir d'un corpus de 684 textes apparentés selon divers critères à la constellation du *dit*¹⁵⁴, elle a observé des rapports significatifs entre le format et la date de rédaction des textes : « au moment où le *dit* a commencé à apparaître [au XII^e siècle], les œuvres ainsi désignées étaient nettement plus longues qu'elles ne le sont progressivement devenues après 1240¹⁵⁵ ». Préparé ici à partir des statistiques fournies dans *Le « Dit » et sa technique littéraire*¹⁵⁶, le tableau suivant illustre clairement cette tendance :

Dits étudiés par Monique Léonard : format classé par époque

¹⁵⁴ Ce corpus se compose de 1) « *dits* certifiés » ayant été désignés comme tels par leur auteur, de 2) *dits* ainsi présentés dans le paratexte des mss. et de 3) la catégorie, plus de problématique, des *dits* considérés tels par la critique moderne, voir les explications de Monique Léonard, dans *Le « Dit » et sa technique littéraire*, op. cit., p. 54. Plusieurs *dits* ainsi considérés adoptent la strophe d'Hélinand comme on le verra sous peu.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 197.

¹⁵⁶ *Idem* pour les chiffres utilisés afin de construire le présent tableau.



Même si les bornes chronologiques choisies par Monique Léonard ne sont pas tout à fait les mêmes que celles qui ont été fixées dans cette étude pour la poésie hélinandienne – car elle divise en trois périodes (avant 1240, 1240-1280 et 1280-1340) ce qui a été séparé ici en deux époques (avant 1250 et 1250-1350) et qu'elle choisit des seuils différents d'une décennie en amont et en aval (1240 contre 1250 / 1340 contre 1350) –, les courbes de développement des deux corpus demeurent hautement similaires. Tandis que les *dits* rédigés avant 1240 présentent une longueur moyenne de 1155 vers et une médiane de 579 vers, la taille moyenne des *dits* datés de 1240 à 1280 se contracte à 499 vers avec une médiane de 198 vers, se rétractant par la suite à une moyenne de 319 vers et à une médiane de 190 vers durant la période 1280-1340¹⁵⁷. Ces chiffres ne disent qu'une chose : les textes étudiés par Monique Léonard et les poèmes en strophe d'Hélinand subissent, au même moment, une pression de brièveté pratiquement identique.

Le développement parallèle de ces deux corpus semble être l'indice d'une intimité plus profonde. Certes, l'évolution en cadence de leur taille pourrait s'expliquer par une demande indifférenciée du lectorat médiéval pour les textes plus courts. Mais il faut rappeler que cette même période est également celle de l'explosion des sommes encyclopédiques et des longs cycles en prose, qui sont également appelés à se multiplier au cours du XIII^e siècle. Ainsi le public de l'époque sait apprécier les textes longs et même

¹⁵⁷ *Idem* précise que les *dits* ainsi désignés par la critique moderne seulement tendent à être plus courts pour la première période que ceux qui ont été nommés de la sorte au Moyen Âge. Pour ce type de nuances, voir *Ibid.*, p. 297-300.

très longs, mais ce n'est pas manifestement pas ce qu'il recherche en ce qui concerne les *dits* et les poèmes hélinandiens. En ce sens, le développement parallèle de ces deux corpus s'explique peut-être davantage par l'émergence d'une catégorie littéraire nouvelle, où le *dit* et la poésie hélinandienne cultivent des caractéristiques comparables afin de répondre à une même demande ciblée. Il n'est donc pas inutile d'explorer brièvement les quelques points communs qui amènent ces deux corpus à se rapprocher au cours de cette période, allant parfois jusqu'à s'unir l'un à l'autre en faisant de la strophe d'Hélinand l'une des régions de la plus vaste constellation du *dit*.

Cette observation n'est pas nouvelle. Dans son étude de 2018 sur les *Vers d'amour* d'Adam de la Halle et de Nevelot Amion, deux poèmes hélinandiens qui sont précisément datés de la seconde moitié du XIII^e siècle, Federico Saviotti s'est attardé sur le rapprochement, voire sur la fusion de ces deux corpus en remarquant tout l'intérêt – et toute l'ambiguïté – de cette nouvelle alliance. D'un côté, il affirme que les *Vers d'amours* « sont des “dits”, cela est certain¹⁵⁸ », mais de l'autre, il s'interroge sur la définition même du *dit* et sur la pertinence heuristique de cette catégorie littéraire – allant jusqu'à affirmer que « l'étiquette *dit* n'est donc pas susceptible de nous renseigner beaucoup sur les caractéristiques qui nous occupent¹⁵⁹ ». Son hésitation est pertinente. Même si le *dit* représente une catégorie dominante de la production médiévale, et cela à plus forte raison entre les XIII^e et XIV^e siècles, il demeure encore problématique à ce jour de définir la poétique partagée des textes ainsi désignés, étant donné la diversité considérable qui les caractérisent en tant que groupe. Ne serait-ce que pour rappeler le caractère épineux de ce problème définitoire, bien connu des médiévistes, il convient peut-être de rappeler que les textes désignés comme des « *dits* » peuvent adopter quelque 70 formules métriques distinctes¹⁶⁰, aborder des thèmes « religieux, moraux, satiriques, courtois, comiques¹⁶¹ », adopter ou refuser les structures littéraires de la narration – sans même parler de leur propension à s'inviter sur le terrain d'autres genres littéraires (conte, roman, fabliau, lai,

¹⁵⁸ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit., p. 78 et p. 76-83 pour le développement complet de cette question.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶⁰ Monique Léonard, *Le « Dit » et sa technique littéraire*, op. cit., p. 69-71.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

salut, etc.)¹⁶². Ainsi l'étiquette « *dit* », qui ne cesse de susciter la perplexité chez la critique, en vient pratiquement à désigner toute « parole possible¹⁶³ ».

Malgré la diversité intrinsèque de ce corpus, qui interdit sans doute d'envisager le *dit* comme un genre littéraire à part entière, il demeure tout de même possible à la suite de Jacqueline Cerquiglini-Toulet et de Monique Léonard d'isoler et de singulariser quelques caractères essentiels qui, faute d'épuiser la question encore ouverte de la définition du *dit*, suffisent tout de même à rendre compte d'une série de choix poétiques récurrents. En plus du refus d'une performance chantée, qui s'inscrit déjà de façon programmatique dans l'usage du terme « *dit* »¹⁶⁴, il faut compter l'ancrage dans le point de vue de la première personne¹⁶⁵, le recours privilégié à la versification (au détriment de la prose)¹⁶⁶ ainsi que la prédilection pour la brièveté¹⁶⁷. Même si ces caractéristiques n'ont rien de systématique¹⁶⁸ ni même d'exhaustif¹⁶⁹, elles présentent tout de même un intérêt considérable dans le cadre d'une étude sur la production en strophe d'Hélinand, car elles recourent les tendances les plus fondamentales qui caractérisent ce corpus à partir de 1250¹⁷⁰. En effet, les poèmes en strophe d'Hélinand, qui sont déjà liés par définition au domaine du vers et à la classe des poèmes non chantés, se caractérisent par une préférence marquée pour l'énonciation au « je », si bien que leur proximité déjà marquée avec le domaine du *dit* ne fait que se

¹⁶² *Ibid.*, p. 252-342.

¹⁶³ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le Dit », dans Daniel Poirion (dir.), *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, coll. « GRLMA », 1988, p. 87.

¹⁶⁴ Voir le relevé statistique de Monique Léonard, *Le « Dit » et sa technique littéraire*, *op. cit.*, p. 66-68.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 158-196 ; Jacqueline Cerquiglini, « Le Dit », art. cit., p. 86-94 et « Le clerc et l'Écriture : le voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit », dans Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg, C. Winter, coll. « GRLMA », 1980, vol. 1, p. 151-168. Dans le même esprit, Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*, p. 62 écrit que « le *dit*, genre en lui-même informe, se définit par l'exhibition du moi face aux autres et face au monde ».

¹⁶⁶ Voir les relevés statistiques de Monique Léonard, *Le « Dit » et sa technique littéraire*, *op. cit.*, p. 65 et p. 69-73.

¹⁶⁷ Voir les relevés statistiques de *Ibid.*, p. 68 et p. 196-203.

¹⁶⁸ Monique Léonard relève plusieurs exceptions à ces tendances, mais elles sont rarement suffisantes pour contrer l'effet d'une majorité nette. Par exemple, elle compte 5 textes en prose pour 679 *dits* versifiés, ce qui compte pour 0,007% de son corpus. Il en va de même des textes chantés, car elle signale à peine 14 *dits* qui affichent la composition métrique de chansons, soit 2,2% du corpus. Pour le détail des statistiques, voir *Le « Dit » et sa technique littéraire*, *op. cit.*, p. 65-68.

¹⁶⁹ D'autres critères définitoires sont notamment proposés par Jacqueline Cerquiglini, qui insiste également sur le caractère « édifiant » de la plupart des pièces et sur la question poétique de la « discontinuité », définie comme « l'art de la division et de la digression ordonnée », dans « Le Dit », art. cit., p. 86-94.

¹⁷⁰ Federico Saviotti fait la même remarque au sujet *Vers d'amours* d'Adam de la Halle et de Nevelot Amion en se fondant surtout sur la définition tout juste évoquée de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, voir *Les Vers d'amours*, *op. cit.*, p. 78-79.

renforcer dès lors qu'ils s'appliquent, au même moment, à combler un même impératif de brièveté.

En ce sens, il ne faut sans doute plus s'étonner que plusieurs poèmes en strophe d'Hélinand rédigés après 1250 affichent une allégeance explicite au *dit*. Le corpus étudié par Monique Léonard compte 56 textes en strophe d'Hélinand¹⁷¹ – ce qui ne représente rien de moins que la moitié des poèmes hélinandiens connus à ce jour ! Avec des textes comme le *Dit* de Jean le Rigolé¹⁷² (avant 1316), le *Dit de l'âme D*¹⁷³ (fin XIII^e- début XIV^e siècle), le *Dis des trois mortes et des trois vives*¹⁷⁴ (début XIV^e siècle), le *Dit de Fortune* de Watriquet de Couvin¹⁷⁵ (1319-1329) ou encore le *Dit de la pomme* de Baudouin de Condé¹⁷⁶ (ca. 1250-1280) – pour se limiter à quelques exemples seulement – le douzain hélinandien se hisse au rang de troisième forme la plus employée parmi le corpus des *dits*¹⁷⁷. Ceci confirme, sans équivoque, que cette strophe joue désormais un rôle privilégié au sein de la palette de formes disponibles aux auteurs de *dits*.

¹⁷¹ Monique Léonard, *Le « Dit » et sa technique littéraire*, *op. cit.*, p. 70-72. Tel que cité dans *Ibid.*, p. 27, Jean-Charles Payen notait d'ailleurs, dans une définition du « dit » au XIII^e s. proposée pour le *Dictionnaire international des termes littéraires*, que « le “dit” emprunte volontiers le cadre [...] de la strophe dite d'Hélinand ».

¹⁷² Édition de Gaston Raynaud (éd.), « Le *Dit* de Jean le Rigolé », *Romania*, vol. 7, 1878, p. 596-599. Il semble possible de préciser la datation du *Dit*, associé au début du XIV^e s. par l'éditeur dans *Idem*, en le situant avant 1316, soit le *terminus ante quem* fixé depuis Arthur Langfors, « Le *Dit des quatre rois* », *art. cit.*, p. 87-91 pour l'unique témoin de ce texte, à savoir le ms. P.

¹⁷³ Ce texte est considéré ici comme une pièce autonome, méritant sa propre fiche et sa propre entrée dans l'annexe, ce qui représente un choix méthodologique délicat en regard de certains facteurs qu'il convient de mentionner. Il aurait en effet été possible de le considérer comme une simple extension du *Dit de l'âme C* (*inc* : Savés que j'apiel Beghinage ? ») puisqu'il est rapporté dans Eduard Bechmann (éd.), « Drei dits de l'ame aus der Handschrift Ms. Gall. Oct. 28 der Königlichen Bibliothek zu Berlin », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 13, 1889, p. 39 que le poème de 15 str. ici désigné comme *D* contient seulement 4 douzains qui lui sont exclusifs (et qui semblent d'ailleurs inédits) tandis que les 11 autres sont repris à l'identique du *Dit de l'âme C*, tel que conservé dans le ms. Lund, UB Medeltidhandskrift 53, dont l'édition et la datation provient de *Ibid.*, p. 74-80. La décision de lui réserver ici sa propre entrée, à la différence des répertoires de Bernhardt et de Margani, ne s'explique que par la reprise d'un usage adopté dans d'autres sources, telles que *Jonas*, *loc. cit.*, < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/8834> >, Monique Léonard, *Le Dit et sa technique littéraire*, *op. cit.*, p. 339 et *Nouveau Naetebus*, *loc. cit.*, URL : < http://nouveaunaetebus.elte.hu/valtozat.php?v_index=96 > (consultées 27.03.2019).

¹⁷⁴ Texte incomplet dans son unique témoin, dont la seule str. subsistante a été éditée par Stefan Glixelli (éd.), *Les cinq Poèmes des trois morts et des trois viifs, publiés avec introduction, notes et glossaire*, Paris, Champion, 1914, p. 111.

¹⁷⁵ Édition et datation par Auguste Scheller (éd.), *Dits de Watriquet de Couvin*, *op. cit.*, t. III, p. 157-159.

¹⁷⁶ Édition et datation par Auguste Scheller (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, *op. cit.*, t. I, p. 183-186.

¹⁷⁷ Selon Monique Léonard, *Le « Dit » et sa technique littéraire*, *op. cit.*, p. 72, le couplet d'octosyllabes à rimes plates (425 textes) et le quatrain d'alexandrins monorimes (99 textes) dominant sans surprise ce palmarès formel et sont suivis – loin devant le tercet coué qui occupe la quatrième place (15 textes) – par la strophe d'Hélinand (56 textes).

Cette association, présentée ici à partir des données de Monique Léonard, doit être nuancée en signalant que l'imposant corpus traité dans son étude repose sur de très larges critères d'inclusion : en plus d'admettre des *dits* qui ont été ainsi présentés dans l'espace du texte ou du paratexte médiéval, son corpus inclut des textes désignés par la seule critique moderne¹⁷⁸, ce qui représente un choix délicat du point de vue de la méthode. Mais il convient d'ajouter d'un même souffle qu'elle n'a pas considéré plusieurs *dits* en strophe d'Hélinand qui sont pourtant présentés comme tels dans les manuscrits. C'est notamment le cas du *Dit de la Rose*¹⁷⁹ (fin XIII^e - début XIV^e siècle) et des deux *unica* anonymes du XIII^e siècle qui sont conservés dans le manuscrit BnF fr. 24432 sous la rubrique commune *Cy s'ensuivent li Dit de Nostre Dame* (f. 152)¹⁸⁰, soit les *Dits de Notre Dame I et II*.

Le cas de figure le plus fréquent en domaine hélinandien, quelle que soit d'ailleurs la période de rédaction supposée, consiste à ajouter la désignation « *dit* » d'une manière ou une autre dans l'espace du paratexte – quitte à la partager avec d'autres appellations. Pour reprendre un exemple déjà connu, il convient d'évoquer les deux poèmes hélinandiens de la seconde moitié du XIII^e siècle qui ont récemment été édités par Federico Saviotti sous le titre de *Vers d'amours*. Même si cet éditeur estime à juste titre que cette appellation de « vers d'amours » est préférable –, car elle est représentée par une majorité de témoins manuscrits en plus de paraître plus restrictive sur le plan typologique¹⁸¹ –, il ne manque pas de souligner que l'appellation « *dit d'amors* » est bel et bien attestée parmi les manuscrits et qu'elle reflète une proximité réelle entre la constellation du *dit* et ces poèmes¹⁸².

Cette concurrence des désignations intéresse encore davantage lorsqu'elle s'impose *a posteriori* de manière à « contaminer » la réception de poèmes plus anciens, qui ont été rédigés bien avant les mouvements de recoupement massifs entre ces deux corpus. En effet,

¹⁷⁸ Au sujet des limites de ce corpus, voir *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁹ Édition et datation par Richard O'Gorman (éd.), « *Le Dit de la Rose* », art. cit., p. 57-72. Ce texte dont l'*incipit* est « Quant Dieu le monde composa » ne doit pas être confondu avec les nombreux poèmes portant le même titre (voir *Ibid.*, p. 57), dont le *Dit de la Rose* qui fait partie du corpus de Monique Léonard (*inc* : « Aussi comme la Rose »).

¹⁸⁰ L'éditeur de référence de ce texte, soit Arthur Langfors, attribue à un même écrivain resté anonyme la paternité de ces deux textes, qu'il désigne comme le *Dit de Nostre Dame I* (*inc* : « Voirs est que cilz vit saintement ») et le *Dit de Nostre Dame II* (*inc* : « Virge chascuns scet vraiment ») dans « Trois *Dits de Notre Dame*, tirés du manuscrit français 24432 de la Bibliothèque nationale », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 28, n° 34, 1927, p. 232-237. *Idem* signale que la « rubrique commune » qui introduit ces deux poèmes s'applique à un troisième texte marial, dont la forme (*12aabbccddeeff*) n'est pas hélinandienne.

¹⁸¹ Federico Saviotti, *Les Vers d'amours*, *op. cit.*, p. 76-83.

¹⁸² *Ibid.*, p. 77.

il se trouve, comme on l'a vu, certains manuscrits du Reclus de Molliens qui misent sur les titres et les rubriques pour inviter à lire et à relire ces textes à l'aune de cette tradition. Par exemple, *Miserere* est introduit dans le manuscrit *R* (Arsenal 3517) par la rubrique « *Cest un mout biaus dis* » (f. 117v) et s'associe à nouveau à cette appellation dans le témoin tardif offert par le manuscrit *U* : « *Explicit ly dis por apprendre la persone son arme salveir et ly meneir a bone voie [...]* » (f. 227v). Il en va de même de *Carité* qui se termine respectivement, dans les manuscrits *E* (BnF fr. 15212)¹⁸³ et *F* (BnF fr. 1109), par les mentions « *explicit li dit de carite* » (f. 126v) et « *Explicit li Dis de carite* » (f. 161r). Même l'appellation alternative de « ditié » peut être utilisée : « *Chi apres sensijet unc noble et gracieux detier qui est mult grande substanche por toutes [...]* » (ms. *U*, f. 146r). Ces quelques marqueurs isolés sont certes insuffisants pour conclure à l'appartenance de ces textes au corpus des *dits*, car ils sont largement concurrencés, tel que montré plus tôt, par d'autres marqueurs. Ils n'en reflètent pas moins les attentes d'un certain lectorat médiéval, qui s'est habitué à associer la strophe d'Hélinand avec le *dit*. Il se trouve d'ailleurs d'autres poèmes hélinandiens du premier âge qui font l'objet d'hésitations typologiques comparables. Par exemple, les *Vers de la mort* sont présentés dans le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) sous la rubrique « *Se commence li dis de le mort* » (f. 21r) et réapparaissent dans le manuscrit *Z* (BnF fr. 23111) à titre de « *j. dit des vers de la mort* » (f. 317r). Il en va de même des *Congés* de Jean Bodel qui sont désignés dans le manuscrit *f* (Turin, L.V.32) comme « *Un dis de Jehan Bodel le messiel* » (f. 46v) et qui sont encadrés dans le manuscrit BnF fr. 375 par les rubriques « *Des dis Jehan Bodel* » (f. 162r) et « *Li dit Jehan Bodel, li sisismes* » (f. 163r). Encore une fois, la tendance demeure marginale en regard de la tradition manuscrite de ces deux textes, mais elle montre peut-être que l'alliance avec le *dit* a pu servir de nouvelle voie d'accès.

La poésie hélinandienne du second âge se caractérise également par le relâchement, voire l'étiollement de la fameuse « *catena di citazioni* » qui assurait l'unité des poèmes précoces sur la base de l'imitation directe et de la référence commune au *Vers de la mort*,

¹⁸³ Notice principale et datation (XIV^e s.) par Olivier Collet et Sylviane Messerli (éd.), *Vies médiévales de Marie-Madeleine*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes vernaculaires du Moyen Âge », 2008, p. 54-55. Informations complémentaires par Alison Stones, « Illustrated *Miracles de Nostre Dame* manuscripts listed by stylistic attribution and attributable manuscripts whose *MND* selection is unillustrated », dans *Miracles, music and manuscripts*, *op. cit.*, p. 378.

si bien que le « *tessuto connettivo* » qui unissait les textes hélinandiens à l'origine « *si allargano e si sfilacciano man mano che ci si addentra nel XIII secolo*¹⁸⁴ ». En effet, la production du second âge donne lieu à un élargissement générique et thématique sans précédent : poèmes amoureux, diatribes misogynes, prières, plaintes, récits allégoriques et débats, la poésie de l'âge d'or profite de l'espace de jeu qui caractérisait cette forme dès son origine et tend à l'exacerber en explorant des genres et des thèmes toujours plus variés. Parmi le spectre des matières nouvelles, la thématique amoureuse est sans doute celle qui a attiré le plus d'attention – grâce aux travaux menés sur le micro-corpus des *Vers d'amours* d'Adam de la Halle (avant 1265-1266), Nevelot Amion (1265-1294) et Guillaume d'Amiens (deuxième moitié XIII^e siècle)¹⁸⁵. Cette série de trois textes représente une déviation plutôt spectaculaire en regard de la destination fondamentale du douzain hélinandien, qui se définit dès l'origine par une certaine *gravitas* et par une ambition édifiante souvent explicite, allant jusqu'à refuser les amoureux comme semble l'exiger Hélinand de Froidmont dès l'ouverture de son poème séminal : « Morz, va m'a çaus qui d'amors chantent » (*VM-H.*, str. 2, v. 1). Ainsi la poésie hélinandienne se permet ouvertement d'aller voir ailleurs, si bien qu'Aldolf Bernardt recense dans son travail de typologie près d'une dizaine de poèmes hélinandiens, tous rédigés après 1250, qui n'hésitent plus à parler d'amour avec la strophe des *Vers de la mort*¹⁸⁶ à la manière du *Dit d'amours* anonyme¹⁸⁷ (XIV^e siècle) et du *Conte d'amours* de Philippe de Remi¹⁸⁸ (avant 1265). Malgré cette déviation apparente quant aux thèmes et aux registres, les codes les plus fondamentaux de l'écriture hélinandienne se maintiennent avec une constance remarquable comme l'a montré Federico Saviotti au sujet des *Vers d'amours*¹⁸⁹. En plus de porter une allégeance, souvent sans faille, aux trois éléments du noyau dur (apostrophe, énonciation au « je » et prédilection pour la lyrique), ces poèmes affichent une coloration

¹⁸⁴ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 52. Traduction : « tissu conjonctif » / « s'élargit et s'effiloche à l'entrée du XIII^e siècle »

¹⁸⁵ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit., p. 9-119 ; Roberto Crespo (éd.), « I *Vers d'Amours* di Guillaume d'Amiens », art. cit., p. 55-73 et Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 78-81.

¹⁸⁶ « Liebesgedichte » (IVb) dans Adolf Bernardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe*, op. cit., p. 92-105.

¹⁸⁷ Édition et datation (XIV^e s.) par Arthur Langfors (éd.), « *Un dit d'amours* (BnF fr. 1634) », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 9, n° 1-2, 1907, p. 5-19.

¹⁸⁸ Édition et datation (avant 1260) par Barbara Sargent-Baur (éd.), *Philippe de Remi. Jehan et blonde, poems, and Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24006 and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2001, p. 444-459.

¹⁸⁹ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit., p. 82-114.

sombre et peuvent même prodiguer quelques conseils édifiants. Même si la distance évidente entre le thème de la mort et celui de l'amour a quelque chose de frappant, qui lui permet aisément de servir d'emblème de l'« élargissement thématique », elle n'est peut-être pas la plus représentative des nouvelles voies adoptées par la poésie hélinandienne à son apogée.

À partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, la poésie hélinandienne semble plutôt développer une spécialisation autour d'une autre forme littéraire, qui assumait jusque-là un rôle plutôt marginal : il s'agit de la prière et *a fortiori* de la prière mariale. Certes, les oraisons à la Vierge en strophe d'Hélinand ont rarement attiré l'attention de la critique. À l'exception d'Adolf Bernhardt qui leur réserve leur propre catégorie dans le cadre de sa typologie¹⁹⁰ et de Levente Seláf qui note la récurrence de cette forme au sein du corpus sans pour autant s'y attarder par des analyses suivies¹⁹¹, la critique tend résolument à oblitérer le rôle de la prière mariale dans l'histoire de la poésie hélinandienne – préférant s'attarder comme on l'a vu sur les thématiques macabres qui caractérisent ce corpus depuis l'impulsion première des *Vers de la mort*. Pourtant, la thématique mariale et son traitement privilégié par le moyen de l'oraison font partie des tendances de fond qui caractérisent l'écriture hélinandienne dans la longue durée. Déjà présente de façon épisodique chez le Reclus de Molliens (*Mis. str.* 254-273) et Huon de Cambrai (*Regret, str.* 159-164), poètes du premier âge qui lui consacrent quelques dizaines de strophes au passage de vastes textes de plus d'un millier de vers, la prière mariale est appelée à jouer un rôle croissant dans l'histoire de cette forme à partir de 1250. Sans même compter les manifestations épisodiques comme celles qui se trouvent dans les *Sept Articles de la foy* (*str.* 133-135) ou dans les *Vers de la mort* de Robert le Clerc d'Arras (*str.* 126-130)¹⁹², il se trouve non moins d'une vingtaine de poèmes hélinandiens qui organisent l'intégralité de leur contenu autour de la Vierge depuis *Ave maria* de Baudouin de Condé (ca. 1250-1280) jusqu'au *Lay a l'onneur de la Vierge Marie* d'Achille Caulier (avant 1493) en passant par l'*Ave maria en*

¹⁹⁰ Voir « Mariengedichte » (IIIa) dans Adolf Bernhardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe, op. cit.*, p. 65-76.

¹⁹¹ Levente Seláf, *op. cit.*

¹⁹² Pour Jean-Charles Payen, l'affinité générale de ce texte de Robert le Clerc avec le genre de l'oraison ne tient pas uniquement aux quelques prières insérées, mais caractérise les visées ensemble de l'œuvre, voir « L'écriture comme prière : le cas de Robert le Clerc », *art. cit.*, p. 377-393.

couple de Gautier l’Espicier¹⁹³ (XIII^e siècle), la *Prière à Nostre Dame* de Jacques Bruyant¹⁹⁴ (première moitié XIV^e siècle) ainsi que les deux poèmes anonymes *Dits de Nostre Dame I* et *II*¹⁹⁵ (XIII^e siècle). Ainsi la Vierge apparaît comme cible de prédilection de l’oraison en strophe d’Hélinand – même si certains textes, généralement plus tardifs, peuvent se tourner vers d’autres figures comme le Christ dans la prière anonyme sans titre de la fin du XIV^e siècle (ca. 1370) qui débute par « Filz de Dieu paint en crucefi »¹⁹⁶ ou encore une sainte dans *Vie de sainte Catherine* d’Étienne Lanquier Peintre (ca. 1369-1391)¹⁹⁷. Forme littéraire de premier choix, la prière continue même de faire référence au sein du corpus hélinandien lorsque cette formule strophique sort de l’espace de langue d’oïl pour s’aventurer en terres germaniques (5 prières sur 7 textes néerlandais) ou se hisser au rang du latin (13 prières sur 16 textes latins). Ainsi la strophe d’Hélinand semble faire figure, aux yeux de ces adaptateurs, de véhicule formel privilégié pour l’oraison, ce qui en dit déjà long sur l’association s’étant établie du point de vue de la réception. Si ces prières en langues étrangères peuvent s’adresser à des destinataires variés qui vont de Jesus-Christ (*Coronae amantium* et *Primo Iesu*) jusqu’à saint Benoît (*Ad sanctum Benedictum*) et saint Michel (*Ad praepositum paradisi Michaellem*), il reste que la Vierge est largement privilégiée en latin (*Super Ave Maria*, *Corona Mariae*, etc.) comme en langue germanique (*Pelgrimage vander menscheliker creaturen*).

Il faut dire que la prière, toujours considérée en tant que forme littéraire, s’accommode parfaitement des traits fondateurs de la poésie hélinandienne : elle se prête volontiers à l’énonciation au « je » et s’adapte sans problème à l’exigence du recours à l’apostrophe sans même parler de sa compatibilité générale avec l’exploration linguistique

¹⁹³ Édition et datation selon Arthur Langfors (éd.), « *Li Ave Maria* en roumans par Huon le Roi de Cambrai », *Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors*, vol. 4, 1906, p. 354-360.

¹⁹⁴ Édition et datation selon Arthur Langfors (éd.), « Jacques Bruyant et son poème *La Voie de Povreté et de Richesse* », *Romania*, vol. 45, 1918-1919, p. 75-83.

¹⁹⁵ Arthur Langfors (éd.), « Trois *Dits de Notre Dame* », art. cit., p. 232-237.

¹⁹⁶ Édition et datation par Arthur Langfors (éd.), « Notice du manuscrit français 17068 », art. cit., p. 19-20.

¹⁹⁷ Édition et datation par Arthur Langfors (éd.), « *La Vie de sainte Catherine* par le peintre Estienne Lanquelier (BnF lat. 1379) », *Romania*, vol. 39, n° 153, 1910, p. 54-60. Malgré son titre qui laisse croire à un récit conventionnel du type « *agiografico* », selon la qualification notamment adoptée Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 239, il faut souligner que cette *Vie de sainte Catherine* a d’abord et avant tout partie lié avec l’oraison, dans la mesure où la vie de la sainte est relatée par le « je » du poète qui s’adresse à la deuxième personne au « tu » de la sainte. Le contenu hagiographique est donc « narré » dans un contexte où le poète implore directement la sainte à l’occasion, sur le modèle de la prière, en s’adressant personnellement à elle pour lui raconter sa propre vie.

et le goût du jeu de mot, ce qui l'amène à combler les exigences du noyau dur de façon toute naturelle. Du reste, il n'est peut-être pas fortuit que la Vierge fasse figure de destinataire de premier choix dans les implorations de ces prières qui adoptent la strophe des *Vers de la mort*. N'est-ce pas sainte Marie, mère de Dieu, qui peut prier pour nous, pauvres pécheurs, maintenant et à l'heure de notre mort¹⁹⁸ ? Il est donc à parier, comme il faudra s'en convaincre plus loin (chapitre 6), que le détournement de l'histoire hélinandienne vers la littérature mariale en général et la prière à la Vierge en particulier répondent peut-être à un besoin caractéristique de cette forme, qui ne cesse de dire et redire la *timor mortis* sous toutes ses formes depuis ses origines.

En outre, cette dérivation thématique est emblématique d'une autre tendance caractéristique du second âge, qui consiste à assumer une indépendance croissante par rapport au modèle des *Vers de la mort*. En effet, le poème fondateur d'Hélinand de Froidmont ne présente aucune prière mariale et ne propose pas même une seule référence à la Vierge, si bien que cette avenue secondaire de l'identité hélinandienne, qui s'affirme de façon toujours plus marquée à partir du second âge, suffit à illustrer cette nouvelle capacité à signifier sans nécessairement s'appuyer sur la « *matrice elinandiana* ».

Certes, la référence à Hélinand de Froidmont se maintient dans certains textes de l'âge d'or – à commencer par les poèmes de Robert le Clerc d'Arras et d'Adam de la Halle qui reprennent son titre et sa matière dans leur *Vers de la mort*, voire dans les *Vers d'amours* du même Bossu d'Arras, qui continuent de cultiver les clins d'œil intertextuels à ce texte d'origine dont ils détournent la matière. Il en va de même pour Rutebeuf, poète hélinandien du second âge qui semble être le plus prompt – comme il serait intéressant de le montrer dans une analyse plus poussée – à détourner les formules caractéristiques des *Vers de la mort*¹⁹⁹. Or malgré l'existence indéniable de ces quelques textes qui témoignent d'un maintien de l'influence directe d'Hélinand de Froidmont, le modèle initial de ses *Vers de la mort* ne semble plus jouer le rôle de point de référence qui lui revenait à l'origine.

¹⁹⁸ Au sujet de la seconde partie de l'*Ave maria*, qu'il est un peu anachronique mais tout de même légitime d'évoquer ici en lien avec des textes du XIII^e et XIV^e s., voir *infra*, p. 408-410.

¹⁹⁹ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 32 signale notamment une formule tirée de *Sainte Eglise* de Rutebeuf (str. 10, v. 7-12), qui évoque les *Vers de la mort* (str. 37, v. 1-12) ainsi que du *Regret* de Huon de Cambrai (str. 127, v. 1-12), mais il semblerait possible, à qui voudrait s'y affaïrer, de retracer beaucoup d'autres occurrences...

Il se trouve même des lecteurs qui semblent avoir perdu toute mémoire de son auteur. Dans le manuscrit *A* (BnF fr. 12483), recueil du XIV^e siècle qui rassemble non moins de neuf poèmes hélinandiens en un même livre, les *Vers de la mort* sont introduits par quelques vers inédits qui relèvent son thème et sa valeur édifiante (« Il est pourfitable, ce cuit »), mais qui insistent d'un même souffle – fait notable – pour présenter son auteur comme un parfait inconnu (« Je ne sai qui le fist ») :

Pour ce que j'ai fait mencion
De mort, qui a corrupcion
Tout met, un ditié en escript
Mis ai. *Je ne sai qui le fist*
Il est pourfitable, ce cuit.
Or l'escoutés, ne vous enuit !
BnF fr. 12483, f. 59v (ms. *A*)²⁰⁰

Il existe donc un public médiéval qui a littéralement oublié Hélinand de Froidmont (ou qui fait ostensiblement mine de le faire), mais qui sait encore apprécier l'œuvre de ses successeurs – comme en témoigne la quantité de poèmes hélinandiens contenus dans ce même livre. Il n'est sans doute pas inutile de mentionner que la main médiévale qui affirme ainsi ignorer Hélinand de Froidmont identifie sans problème le Reclus de Molliens en présentant un extrait de son *Miserere* par deux vers : « Ceste exemple ceste deuisse / *Li reclus* décrit en tel guise²⁰¹ » (f. 4r). Sans aller jusqu'à conclure que l'influence du Reclus de Molliens dépasse celle d'Hélinand de Froidmont, car les pratiques d'attribution sont par ailleurs généralisées dans le contexte de ce livre²⁰², il faut certainement reconnaître la possibilité, pour un certain lectorat du XIV^e siècle, d'apprécier la poésie hélinandienne sans connaître ni même reconnaître l'identité de son fondateur.

La poésie en strophe d'Hélinand à l'âge de son apogée se caractérise en somme par une série de traits poétiques d'importance, qui seront sans doute appelés à jouer un rôle privilégié dans la réception de *Miserere* et *Carité* car cette période culminante correspond,

²⁰⁰ Transcription par Marie-Laure Savoye, « Semis, transplantation et greffe », art. cit., p. 214. *Idem* situe ce passage au f. 60v alors que la reproduction en ligne le donne au f. 59v tel que signalé ici, voir *Gallica*, loc. cit., URL : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454680s/f122.image.r=.langFR.zoom> > (consultée 05.03.2019)

²⁰¹ Transcription selon Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. xxxi.

²⁰² Marie-Laure Savoye, « Semis, transplantation et greffe », art. cit., p. 207-217.

incidemment, à l'âge d'or de la réception et de la diffusion manuscrite de ces deux textes. En tout cas, la réduction objective de la taille des poèmes hélinandiens, ainsi que leur rapprochement textuel et paratextuel avec le corpus du *dit*, pourrait jeter quelques lumières sur la proximité de ce long diptyque avec la constellation médiévale de la brièveté (chapitre 3), voire fournir l'occasion d'un examen de leur mode de performance supposé (chapitre 4). Tout en continuant de marquer une allégeance au noyau dur des procédés caractéristiques de l'écriture hélinandienne, les textes du second âge affichent par ailleurs une tendance à élargir la palette des thèmes à exploiter en strophe d'Hélinand qui se manifeste avant tout par une prédilection, rarement signalée et jamais analysée, pour la prière et la littérature mariales – laquelle s'illustre, incidemment, sous la plume du Reclus de Molliens et trouve plus d'un écho au sein de sa tradition manuscrite. Enfin, le modèle fondateur d'Hélinand de Froidmont semble perdre une partie de son influence – même s'il demeure un texte de référence comme en témoigne, à l'évidence, l'ampleur de sa tradition manuscrite. Mais peut-être qu'encore là, le Reclus de Molliens a joué un certain rôle dans l'histoire de cette forme comme le suggérait déjà Charles-Victor Langlois en mettant *Miserere*, *Carité* et les *Vers de la mort* sur un pied d'égalité pour expliquer le succès de cette « [strophe] fort à la mode²⁰³ ». N'est-ce pas le Reclus que Jean de la Motte nomme en toutes lettres dans sa *Voie d'enfer et de paradis* lorsqu'il craint d'être accusé de plagiat en utilisant la strophe d'Hélinand ? N'est-ce pas lui encore dont la « boine auctorité » est évoquée dans le *Rosarius* alors qu'Hélinand de Froidmont lui-même est relégué au rang de simple anonyme digne de « profit » ? Sans chercher à trancher sur ces jeux d'influences, il faut tout de même constater que *Miserere* et *Carité* – diptyque dont la tradition manuscrite (55 manuscrits) est autrement plus importante que celle des *Vers de la mort* (au moins 26 manuscrits) – participent sans nul doute à l'effet de « mode » qui a assuré la vitalité de la production et de la réception hélinandienne entre 1250 et 1350.

À cette période d'apogée succède un lent déclin, qui mène à l'extinction définitive de la tradition à l'orée du XV^e siècle. Même si ce dernier âge de la poésie hélinandienne se caractérise en partie par un relâchement des codes, comme l'a suggéré Levente Seláf à la suite de Jean Batany, il n'est pas dépourvu d'innovations – ce qui lui assure une certaine

²⁰³ Charles-Victor Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge*, op. cit., t. II, p. 144.

cohérence en tant que période d'un point de vue historique et typologique. La principale nouveauté consiste à traiter le texte hélinandien comme s'il s'agissait d'une insertion lyrique en intégrant des petits poèmes en strophes d'Hélinand à de plus vastes ensembles textuels. Tout en gardant leur caractère non chanté – ou du moins, en principe²⁰⁴ –, ces pièces insérées peuvent ainsi apparaître, par exemple, dans un texte du milieu du XIV^e siècle comme le *Joli mois de may* de Froissart (1363)²⁰⁵. Parmi les chansons strophiques de formes variées qui ponctuent l'œuvre à titre d'insertions se glisse un poème en strophe d'Hélinand (v. 191-322). Guillaume Alexis, auteur prolifique du XV^e siècle²⁰⁶, fait la même chose en admettant au sein de sa vaste production littéraire deux textes en prose présentant des insertions hélinandiennes, à savoir le *Dialogue du Crucifix et du Pèlerin*²⁰⁷ (XV^e siècle) et *Le Temps passe de tout homme et de toute femme*²⁰⁸ (XV^e siècle).

Cette nouvelle fonction de la poésie hélinandienne, qui la transforme pour ainsi dire en pause lyrique au sein d'un plus vaste ensemble textuel, est loin de se limiter à ces deux cas de figure. Au contraire, elle s'illustre dans plus d'une dizaine de textes qui ont tous été rédigés à partir du XIV^e siècle, si bien que cette nouvelle fonction semble réellement caractéristique du troisième âge. Sans même revenir sur les cinq poèmes hélinandiens de Guillaume de Digulleville qui se dispersent parmi la trame de ses trois *Pelerinages de l'âme* (3 textes), *de la vie humaine* (1 texte) et *de Jésus-Christ* (1 texte), il convient notamment de mentionner la *Cour de may*. Cette œuvre anonyme de la seconde moitié du XIV^e siècle, qui a jadis été attribuée à Froissart, s'ouvre sur une insertion hélinandienne d'une vingtaine de strophes (v. 1-228). Mentionnons également un texte antérieur d'une quinzaine d'années à la troisième période (ca. 1336-1337), soit le *Roman de Fortune et de Felicité* de Renaut de Louhans qui propose une traduction de la *Consolation de philosophie* de Boèce, où la strophe d'Hélinand figure dans l'un des divers poèmes insérés (v. 345-416). Que l'on pense également au *Perceforest* (seconde moitié du XV^e siècle)²⁰⁹, immense

²⁰⁴ Pour certains cas plus problématiques en ce qui concerne la distinction entre la récitation et le chant, voir Chapitre 4.

²⁰⁵ Anthime Fourrier (éd.), *Dits et débat de Jean Froissart*, op. cit., p. 136-140.

²⁰⁶ Sylvie Lefèvre, « Guillaume Alecis », dans *DLF : le Moyen Âge*, op. cit., p. 603-605.

²⁰⁷ Édition et datation par Arthur Piaget et Guillaume Picot (éd.), *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis*, Paris, Didot, coll. « SATF », 1896-1908, t. III, p. 118-119.

²⁰⁸ *Ibid.*, t. II, p. 103.

²⁰⁹ L'édition de ce roman-fleuve (en six parties de deux tomes chacun) s'est réalisée sur près de trois décennies par les soins de Gilles Roussineau (éd.), *Perceforest. Première, deuxième, troisième, quatrième*,

roman en prose anonyme parsemé d'insertions strophiques²¹⁰, dont trois pièces en strophe d'Hélinand qui n'ont jusqu'ici jamais été intégrées à un répertoire²¹¹ ; elles ont d'abord été signalées dans un article de Levente Seláf qui n'a pas pu être consulté dans le cadre de cette thèse (car il est encore sous presse au moment d'écrire ces lignes), mais dont le titre « La strophe d'Hélinand dans *Perceforest* » fournit une piste de recherche suffisante²¹². Il faut enfin signaler les *Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio*²¹³, long traité en prose du milieu du XIV^e siècle (ca. 1354-1377) qui est sans doute attribuable à Henri de Ferrière²¹⁴ et qui s'organise autour du thème de la chasse afin de proférer divers conseils d'ordre technique et édifiant. Au sein de ce texte, Adolf Berhardt avait retrouvé la trace de la poésie hélinandienne dans son travail de 1912, mais il a été possible ici, à la lumière d'une édition critique parue en 1932, de préciser son travail en montrant la pleine intégrité textuelle d'une prière mariale déjà signalée (14 strophes et non une seule)²¹⁵ et en recensant un concentré

cinquième et sixième parties, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1987-2014 (ci-après, la partie concernée est donnée en romain à la suite du titre). *Idem* soutient que l'œuvre, telle qu'il l'a éditée, est de la seconde moitié du XV^e s. (datation retenue dans l'annexe), mais qu'elle serait le remaniement d'un original perdu du XIV^e s. (ca. 1327-1344) – lequel n'est toutefois représenté dans aucun ms. connu. Signalons qu'Anne Berthelot a soulevé l'hypothèse que Baudouin Butor en soit l'auteur, dans « Tracking down a medieval author: a detective story. Did Baudouin Butor wrote the *Roman de Perceforest* ? », dans Christine de Buzon et Michel Simonin (dir.), *Le Roman à la Renaissance*, Lyon, RHR / CCSR, 2012, p. 1-15.

²¹⁰ En plus de Gilles Roussineau (éd.), *Perceforest, op. cit.*, on consultera Jeanne Lod (éd.), *Les Pièces lyriques du Perceforest*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et française », 1953.

²¹¹ La première est une pièce de 6 str. hélinandiennes intitulée *Lay secret*, qui apparaît deux fois plutôt qu'une dans le *Perceforest III* : après avoir été donné dans son intégralité au chap. XXII, 484-554 (*Ibid.*, t. I, p. 275-258), l'une des strophes de ce *Lay* (str. 5) paraît de façon isolée au chap. XXXIII, 384-391, 416-419 et 431-432 (*Ibid.*, t. II, p. 27-28), où sa mystérieuse « seigniffiance » en regard du récit fait l'objet d'une glose, faisant en sorte que le douzain ne paraît pas en bloc (v. 1-12), mais d'une façon morcellée qui permet d'en commenter le contenu ligne par ligne (v. 1-6, 7-10 et 11-12). La seconde se limite à une seule strophe sans titre, qui se trouve dans *Perceforest IV* (chap. XXXVI, 369-380), *Ibid.*, t. II, p. 815 et la troisième, à un autre poème d'un seul douzain tiré du *Perceforest VI* (chap. II, 168), *Ibid.* t. I, p. 143-144.

²¹² Les insertions ont été identifiées et retrouvées parmi les 12 tomes du *Perceforest* grâce à la lecture du seul titre de l'article, malheureusement non consulté, de Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand dans *Perceforest* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 36, n° 2, 2018, p. 135-152 (sous presse au moment d'écrire ces lignes).

²¹³ Édition par Gunnar Tilander (éd.), *Les Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio*, Paris, SATF, Tilander, 1932.

²¹⁴ Attribution discutée dans *Idem*

²¹⁵ Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrofte, op. cit.*, p. 70-71 avait déjà identifié cette prière, dont il ne connaissait toutefois qu'une seule et unique strophe (*inc* : « Ave Marie glorieuse »), classée parmi les louanges mariales (IIIα.9). L'édition réalisée en 1932 par Gunnar Tilander (éd.), *Les Livres du Roy Modus, op. cit.*, t. II, p. 221-226, révèle que cette prière compte 14 strophes au total (*inc* : « Je prie a Dieu omnipotent ») et qu'elle s'adresse entre autres à la Vierge, mais non seulement.

de poésie hélinandienne (sept textes de deux strophes chacun, formant série) qui n'avait pas attiré l'attention jusque-ici²¹⁶.

Ainsi à l'époque où la poésie hélinandienne amorce son déclin, elle semble se transformer en une sorte d'accessoire littéraire, dont la fonction consiste à ajouter de l'attrait à une autre construction textuelle. Cette stratégie n'est pas sans avantages dans la diffusion du corpus, car elle permet en quelque sorte de prolonger le rayonnement de cette forme bientôt appelée à disparaître. En effet, certains des textes qui accueillent ces poèmes insérés connaissent un succès considérable dans la longue durée, si bien que les textes hélinandiens qui s'y rattachent, s'apparentent pour ainsi dire à des parasites textuels, qui profitent du succès d'autres pièces pour assurer leur propre survie. Le *Livre du roy Modus et de la reine Ratio* d'Henri de Ferrière, par exemple, réapparaît dans au moins 36 manuscrits médiévaux²¹⁷ en plus de faire l'objet d'une dizaine d'éditions imprimées entre 1486 et 1560²¹⁸. Les textes à insertions hélinandiennes de Guillaume Alexis, soit *Dialogue du Crucifix* et *Le Temps passe*, ont respectivement fait l'objet de trois et de sept éditions imprimées²¹⁹. Quant aux trois récits allégoriques de Guillaume de Digulleville, ils connaissent un succès encore plus retentissant – surtout en ce qui concerne le *Pelerinage de la vie humaine* : en plus de réapparaître dans plus de 80 manuscrits médiévaux²²⁰, ce texte fait l'objet de plusieurs rééditions à l'âge de l'imprimé, ce qui lui mérite une place de choix parmi la liste des *best-sellers* médiévaux de Frederic Duval²²¹. La pratique tardive de

²¹⁶ Ces sept textes sont présentés dans l'annexe comme n'en formant qu'un seul puisque, dans le contexte de l'œuvre, ils forment une série. En effet, ils ont tous le même format (2 str.), s'alignent en une même section de façon continue (chapitres 153 à 159) et cultivent un même thème (conseils donnés aux différentes catégories sociales sur le modèle des « états du siècle »). Voici leur emplacement exact et leur *incipit* respectif 1) *inc* : « Dieu vint a ce monde moustrer » chap. 153, 81-104 ; 2) *inc* : « Des avocas feroi deus vers » chap. 154, 30-54 ; 3) *inc* : « Se prestre pensoit bien comment » chap. 155, 51-72 ; 4) *inc* : « Religion est trop honneste » chap. 156, 37-60 ; 5) *inc* : « Savés vous de quoi je me dueil ? » chap. 157, v. 50-73 ; 6) *inc* : « Chevalier qui se arme souvent » chap. 158, v. 98-121 et 7) « Gens de labour et marchaans » chap. 159, v. 95-118, dans Gunnar Tilander (éd.), *Les Livres du Roy Modus*, *op. cit.*, t. II, p. 35-52.

²¹⁷ Françoise Fery-Hue et Gunnar Tilander, « Henri de Ferrière », dans *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 671.

²¹⁸ Certaines des éditions imprimées sont recensées et référencées dans Laurent Brun (dir.), *Arlima. Archives de littérature du Moyen Âge*, Université d'Ottawa, Département de français, 2005-2019, URL : < https://www.arlima.net/eh/henri_de_ferrieres.html > (consultée 07.12.2018).

²¹⁹ Sylvie Lefèvre, « Guillaume Alecis », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 603-605.

²²⁰ Voir la liste des mss. dressée par Johan Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de la vie humaine*, *op. cit.*, ainsi que les compléments ajoutés par Marion Lofthouse, « *Le Pèlerinage de la vie humaine* by Guillaume de Digulleville, with special reference to the French ms. 2 of the John Ryland Library », *Bulletin of the John Ryland Society*, vol. 19, 1935, p. 170-215.

²²¹ Frederic Duval, *Lectures françaises*, *op. cit.*, p. 80-84.

l'insertion s'accompagne en somme d'un réel profit pour la poésie en strophe d'Hélinand, car elle permet aux quelques poèmes qui se tissent aux mailles de ces textes à succès d'assurer le rayonnement tardif d'une forme appelée à disparaître.

Cette nouvelle pratique, fondamentale au dernier âge de cette forme, trouve d'ailleurs un prolongement dans le domaine du théâtre. On sait en effet que les textes dramatiques du dernier Moyen Âge sont souvent parsemés d'insertions strophiques de formes variées ponctuant les interactions théâtrales. Or tout indique que le douzain d'Hélinand faisait partie intégrante de la palette des formes à exploiter pour de tels usages. En effet, Adolf Bernhardt avait déjà recensé dix mystères qui utilisent des textes hélinandiens à titre d'insertion²²², lesquels présentent souvent plus d'une insertion au sein d'un même texte à la manière du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Greban²²³ (1452), où il se trouve non moins de 23 poèmes hélinandiens distincts au fil d'un même texte²²⁴. Cependant, Levente Seláf a signalé que la «[la strophe d'Hélinand] se trouve dans beaucoup d'autres textes²²⁵» – même s'il ne fournit qu'un seul et unique exemple pour appuyer son propos, à savoir le *Mystère de saint Martin* d'Andrieu de la Vigne²²⁶ (1496).

En suivant cette piste dans le cadre de cette thèse, il a en effet été possible de recenser 15 insertions hélinandiennes supplémentaires dans le contexte d'œuvres dramatiques du dernier Moyen Âge, dont deux avaient déjà été signalées et analysées par Virginie Minet-Mahy²²⁷. Le plus souvent, les nouvelles insertions recensées se limitent à

²²² Adolf Bernhardt en signale 10 dans *Die altfranzösische Helinandstrofe*, op. cit., p. 115-123.

²²³ Jean-Claude Bibolet (éd.), *Le « Mystère de la Passion » de Troyes : Mistere de la Passion nostre Seigneur, Troyes, XV^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1987.

²²⁴ Nombre d'insertions signalées Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrofe*, op. cit., p. 117-119.

²²⁵ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 79.

²²⁶ André Duplat (éd.), *Le Mystère de saint Martin, 1492. Andrieu de la Vigne*, Genève, Droz, coll. « Texte littéraires français », 1979.

²²⁷ Virginie Minet-Mahy consacre son article « Lyrisme de plainte et lyrisme de joie », art. cit., p. 133-159 aux nombreuses insertions hélinandiennes qui se trouvent dans trois mystères tardifs, dont deux n'ont jamais été intégrés à un répertoire, à savoir 1) Pierre Servet (éd.), *Mystère de la Résurrection d'Angers (Angers, 1456)*, Genève, Droz, coll. « Texte littéraires français », 1993 et 2) Omer Jodogne (éd.), *Le Mystère de la Passion de Jean Michel (Angers, 1486)*, Gembloux, Duculot, 1959. Les autres occurrences, qui n'ont jamais fait partie d'un répertoire jusqu'à ce jour, sont tirées du vaste corpus des mystères tardifs ayant été joués (ou destinés à l'être) dans le cadre des processions de Lille, lesquels ont été édités en cinq tomes par Alan Knight (éd.), *Les Mystères de la Procession de Lille*, Genève, Droz, coll. « Texte littéraires français », 2001-2011. 3) *La Prise de l'Arche* donne deux insertions hélinandiennes (v. 1-12 et v. 403-414), 4) *La Guerre de Saul contre Amaleq* en compte une (v. 611-622) et 5) *David et Bethsabée* en compte une autre (v. 364-377), ces trois textes étant respectivement édités dans *Ibid.*, t. II, p. 177-198, p. 257-295, p. 443-461. 6) *La Vigne de Naboth* s'ouvre sur une strophe d'Hélinand (v. 1-12), éditée dans *Ibid.*, t. III, p.101-124. 7) *La Tentation au désert* donne une strophe hélinandienne (v. 257-268), 8) *La Décollation de Jean-Baptiste* en compte deux

une ou deux strophes isolées dans la trame de l'œuvre comme dans *La Résurrection de Lazare* (v. 204-15) ou dans *Le Miracle de l'abbesse grosse* (v. 505-16 et v. 529-40) même si l'usage du douzain hélinandien est plus généralisé dans un texte comme la *Mystère de la Passion* de Jean Michel²²⁸. Quoique très courts, ces nouveaux textes ajoutent de façon significative à l'ampleur et à la diversité du corpus. Avec les 11 pièces déjà connues et les 15 nouvellement recensées, qui viennent plus que doubler l'envergure du corpus, on arrive aujourd'hui à un total de 26 textes dramatiques du Moyen Âge tardif, lesquels engagent presque toujours un matériel chrétien, mais peuvent également toucher à la légende païenne comme dans le mystère du *Juge d'Athènes* (v. 105-116). Il faut toutefois signaler que le présent survol n'a rien d'absolument exhaustif et qu'il se limite à un simple coup de sonde réalisé sur un corpus de 76 mystères à peine – si bien qu'une étude plus spécifiquement consacrée à cette question saurait, sans doute, en recenser encore davantage.

Selon l'interprétation de Levente Seláf, cette tendance propre au Moyen Âge tardif trouve peut-être des origines diffuses dès le XIII^e siècle dans une pièce de théâtre bien connue de Rutebeuf, soit son *Miracle de Théophile*²²⁹ (ca. 1263-1264). En effet, l'oraison mariale qui mérite à Théophile la miséricorde et le pardon de ses péchés (v. 432-539) adopte une forme tout à fait comparable au douzain des *Vers de la mort*, à savoir un douzain dont le schéma rimique *aabaabbbabba* est en tous points identique à la strophe d'Hélinand, mais qui rejette l'octosyllabe attendu au profit de l'hexasyllabe. On pourrait sans doute signaler qu'il s'agit, là encore, d'une prière à la Vierge, mais il faudrait insister d'un même souffle sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une strophe hélinandienne à proprement parler car le rythme est de six et non de huit syllabes. Pour Levente Seláf, le *Miracle de Théophile* peut tout de même être envisagé comme « un avatar [précoce] de cet usage dramatique²³⁰ »

(v. 195-206 et v. 335-346), 9) *La Fille d'une Cananéenne* en compte une (v. 83-94), 10) *Le Débiteur impitoyable* en compte une (v. 139-50), 11) *La Résurrection de Lazare* en compte une (v. 204-15), 12) *Jesus à la mer Thibériade* en donne deux (v. 91-102 et v. 160-71) et 13) *La Guérison de l'impotent* en compte aussi deux (v. 259-270 et v. 271-282), ces sept textes étant respectivement édités dans *Ibid.*, t. IV, p. 133-147, p. 193-213, p. 223-235, p. 331-348, p. 385-398, p. 431-446, p. 479-493. 14) *Le Juge d'Athènes* comporte une insertion hélinandienne (v. 105-116) et 15) *Le Miracle de l'Abbesse grosse* en compte deux (v. 505-16 et v. 529-40), ces deux textes étant respectivement édités dans *Ibid.*, t. V, p. 113-141 et p. 227-267.

²²⁸ Pour la description des différents schémas strophiques utilisés dans ce texte, voir Virginie Minet-Mahy, « Lyrisme de plainte et lyrisme de joie », art. cit., p. 136-138 et pour l'analyse des enjeux liés aux insertions hélinandiennes, *Ibid.*, p. 139-159.

²²⁹ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 531-583.

²³⁰ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 78.

de l'insertion *aabaabbbabba* dans le domaine du théâtre. De façon plus générale, ces pratiques d'insertion réinvestissent une autre tendance plus ancienne. Car bien avant ces textes tardifs à insertions, qui affichent par définition une diversité sur le plan formel, il se trouvait déjà quelques poèmes hélinandiens à caractère hétérométrique, qui utilisaient la strophe d'Hélinand en lui ajoutant des annexes formelles. Par exemple, la *Povretei Rutebuef* (1277) se compose de trois douzains hélinandiens qui sont cependant suivis par 12 vers en couplets d'octosyllabes rimés. De même, les 15 strophes du poème anonyme (*inc.* : « Recorder voil la joie primere ») éditées sous le titre de *Quinze Joies Nostre Dame*²³¹ (fin XIII^e-début XIV^e siècle) se terminent par un sizain rimé en *8aabaab*²³² et le texte marial sans titre édité comme *Une Plainte inédite en douzain* (fin XIII^e-début XIV^e siècle) donne un quatrain *8abab* en finale²³³. La pratique s'inscrit d'ailleurs dans la durée comme en témoigne le *Salve Regina en françois*²³⁴ (XV^e siècle) se terminant sur six vers en *8aabaab* ou encore la prière (*inc.* : « Bonne gent, ouyés, je vous prie »), mieux connue comme les *Quinze Représ Vierge Marie* (XV^e siècle), qui se compose de 14 douzains au total dont sept seulement sont hélinandiens (v. 2-9)²³⁵.

Quoiqu'il en soit de ces précédents et de ces suites, il faut surtout conclure à une pratique caractéristique du dernier Moyen Âge, qui se développe et prend de l'ampleur au cours des XIV^e et XV^e siècles en adoptant des formes diverses. Qu'il s'agisse de traités comme le *Livre du roy Modus et de la reine Ratio*, de textes narratifs comme les *Pelerinages* de Guillaume de Digulleville ou encore de pièces dramatiques comme le *Mystère de la passion* d'Arnould Gréban, la strophe d'Hélinand est volontiers récupérée par des auteurs du dernier Moyen Âge, qui l'utilisent et la réutilisent à titre d'insertion. Évidemment, cette nouvelle fonction n'exclut en rien la préservation d'usages plus classiques, car il se trouve encore de nombreux poèmes tardifs qui continuent d'être produits et de circuler à titre de textes autonomes durant cette période à la manière du *Dit*

²³¹ Édition par J. Priebsch (éd.), « Zwei altfranzösische Mariengebete », *Modern Language Review*, vol. 4, n° 1, 1908, p. 71-80.

²³² Levente Seláf signale le caractère hétérométrique de ces deux textes dans « La Strophe d'Hélinand », art. cit., p. 77.

²³³ Édition et datation par Arthur Langfors (éd.), « Bibliographie des plaintes de la Vierge », *Revue des langues romanes*, vol. 53, 1901, p. 64-69.

²³⁴ Édition par Gérard Gros, *Ave Vierge Marie*, op. cit., p. 162-168.

²³⁵ Au sujet de la métrique de ce texte, voir Louis Mourin (éd.), « Poésies religieuses françaises inconnues », art. cit., p. 220.

*d'Entendement*²³⁶ (troisième quart du XIV^e siècle), de la *Vie de sainte Catherine* d'Étienne Lanquier Peintre (ca. 1369-1391) ou encore du *Dit du soleil et de la lune*²³⁷ (ca. 1357-1360).

Sans égard pour leur statut (texte indépendant / texte inséré), les poèmes hélinandiens du troisième âge entretiennent des rapports particulièrement ambigus avec les codes de leur système poétique commun : alors que certains d'entre eux continuent de se conformer à ces codes avec une fidélité surprenante, d'autres en proposent des variations si nombreuses et significatives qu'elles participent sans doute, à terme, de la mise à mort de la strophe des *Vers de la mort*. Dans certains textes, les « exigences » du noyau dur demeurent parfaitement comblées. Par exemple, le *Débat et Procès de Nature et de Jeunesse* (XV^e siècle) propose une dispute dialoguée qui, malgré sa datation tardive, continue de porter allégeance à l'ensemble de ces traits : elle multiplie les apostrophes à l'ouverture des douzains, regorge d'énoncés au « je » et fait son miel des ressources formelles du langage, sans oublier de fonder son enseignement édifiant sur le thème de la mort et du *contemptus mundi*. Elle pourrait même contenir, selon Michela Margani, un vers directement inspiré d'Hélinand de Froidmont et cela, malgré la distance chronologique d'au moins 200 ans qui sépare ces deux textes²³⁸. Sans nécessairement aller jusqu'à citer les *Vers de la mort*, il se trouve d'autres poèmes tardifs qui demeurent ainsi fidèles à ses codes de base. Par exemple, le *Lay a l'onneur de la Vierge Marie* d'Achille Caulier (avant 1493) ou encore l'insertion hélinandienne du *Pelerinage de la vie humaine* (ca. 1330-1332) comme on le verra en détail dans une analyse à part, continuent d'adhérer au noyau de base de la poésie hélinandienne tout en exploitant sa forte compatibilité avec la prière mariale. D'après les données réunies par Virginie Minet-Mahy dans « Lyrisme de plainte et lyrisme de joie dans trois grands mystères du XV^e siècle²³⁹ », il semble même que le recours à l'apostrophe et l'esprit de la « plainte funèbre » puissent se maintenir dans certains textes hélinandiens insérés à des pièces dramatiques du dernier Moyen Âge. Même si elle conclut

²³⁶ Édité et daté par Holger Dyggve Petersen (éd.), « Le manuscrit français 1708 de la Bibliothèque nationale : *Les Dix souhaits – Le Dit de l'Ortie – Le Dit du Roi d'Angleterre* – poème sur la captivité de Jean II, etc. Premier article », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 38, n° 4, 1937, p. 379-384.

²³⁷ Édité et daté par Holger Dyggve Petersen (éd.), « Le manuscrit français 1708 [...] Second article », art. cit., p. 42-49.

²³⁸ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 49-50.

²³⁹ Virginie Minet-Mahy, « Lyrisme de plainte et lyrisme de joie », art. cit., p. 133-159.

que le principal point commun de ces insertions tardives réside dans leur caractère emphatique et dans leur esprit commun de raffinement formel, elle relève plus d'un exemple de poèmes insérés qui correspondent parfaitement à l'impulsion originale du douzain hélinandien comme dans telle ou telle pause lyrique d'Arnould de Gréban qui « surimpose la mise en œuvre des topiques du genre funèbre : le thème de l'*Ubi sunt*, les apostrophes dans ce cas adressées au peuple juif meurtrier et à la personnification d'Envie, l'éloge de la personne perdue²⁴⁰ ». Devant ces quelques exemples, il faut donc nuancer l'affirmation de Levente Seláf qui estime que « l'imitation motivée [...] n'était pas possible au XIV^e siècle avec des strophes d'Hélinand, le rapport forme-contenu n'étant pas assez strictement défini²⁴¹ ». Même si ces quelques exemples tardifs lui donnent tort – ne serait-ce qu'en partie –, il faut d'abord se rallier à lui devant le témoignage d'une série d'autres textes, où les codes fondateurs de la poésie hélinandienne font l'objet d'une véritable désarticulation.

Tantôt, la rupture des codes s'exprime au niveau des thèmes et des registres comme dans l'insertion hélinandienne du *Joli mois de may* de Jean Froissart. Ce texte inséré est certes guidé par la voix d'un « je » lyrique, mais là s'arrête son respect des codes : profane, joyeux et printanier, il ne présente aucune apostrophe et ne contient pas la moindre trace d'enseignement édifiant. Tantôt encore, c'est le mode de performance supposé qui entraîne la solution de continuité avec la tradition hélinandienne comme dans l'*Oraison plaisant à sainte Marie* (XV^e siècle) et la prière mariale d'Achille Caulier (avant 1493)²⁴² – œuvres dont la composition rimique se prête à une performance chantée et cela, malgré leur usage d'une forme aussi caractéristique des *literae sine musica* que la strophe hélinandienne. Enfin, il faut revenir sur les textes qui rompent avec la tendance à exclure la narration en se livrant à la réécriture d'un micro-récit largement diffusé comme dans le cas du *Dit des quatre glèves* (troisième quart du XIV^e siècle)²⁴³ ou en offrant un récit-cadre à la fois cohérent et suivi comme dans le *Miracle de Basqueville* de Jean Petit (ca. 1390). Évidemment, ces petits écarts peuvent se produire tout au long de l'histoire de cette

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 135. Cet exemple n'est pas isolé comme on s'en convaincra en consultant l'ensemble de l'article.

²⁴¹ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 85.

²⁴² Tous les exemples de textes dont la composition rimique autorise une performance chantée ont d'abord été signalés par Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », *art. cit.*, p. 83-87.

²⁴³ Pour l'origine et l'historique de cette trame narrative, voir Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, 2017, p. 142-150.

forme – et non seulement dans sa dernière période. Par exemple, le *Dit des alliés* de Geoffroi de Paris²⁴⁴ pourrait se prêter à une performance musicale même si sa datation (ca. 1316-1317) est antérieure, à quelques décennies près, à l'âge du déclin hélinandien (ca. 1350-1600). Il en va de même du *Dit de Notre Dame II* (*inc* : « Virge chascuns scet vraiment »)²⁴⁵, poème probablement daté du XIII^e siècle dont la composition rimique autorise une performance chantée. Ainsi les écarts antérieurs existent, mais leur particularité à cette époque qui amorce le déclin de cette forme consiste surtout à se multiplier en touchant, par une série de petites attaques répétées, les fondements mêmes du système.

La dissipation des codes de l'écriture hélinandienne trouve d'ailleurs une confirmation expresse dans les *Arts de seconde rhétorique* du tournant des XV^e et XVI^e siècles qui font mention de la strophe d'Hélinand comme l'ont d'abord signalé Jean Batany et Levente Seláf²⁴⁶. Dans son *Doctrinal de la seconde Rhétorique* daté de 1432, par exemple, Baudet Herenc soutient que cette « ornure [...] peult comprendre matere pur faire tant en divinité, amours, sottie ou aultre choses moralles²⁴⁷ ». Non content d'élargir le spectre des matières hélinandiennes à des genres comme la « sottie » et à des thèmes comme l'« amours » qui s'éloignent résolument de son impulsion édifiante première, ce poéticien du XV^e siècle arrête précisément son choix sur un poème d'« amours » pour illustrer le fonctionnement de ce douzain. Il cite en effet la première strophe de la *Tour amoureuse* (avant 1432), poème amoureux qui a également été choisi, à cette même fin, par l'auteur anonyme des *Règles de la seconde rhétorique* (ca. 1411-32) qui le cite cette fois dans son intégralité²⁴⁸.

²⁴⁴ Walter H. Storer et Charles A. Rochedieu (éd.), *Six Historical Poems of Geoffroi de Paris, written in 1314-1318 published in their entirety for the first time from ms. fr. 146 of the Bibliothèque nationale, Paris, and translated into English*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1950, p. 73-80.

²⁴⁵ Arthur Langfors (éd.), « Trois Dits de Notre Dame », art. cit., p. 236-237.

²⁴⁶ Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 43-45 et Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », p. 80.

²⁴⁷ Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 195. Exemple cité dans le même sens par Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit. p. 80.

²⁴⁸ Ce poème (*inc*. : « Amours par son subtil attrait ») est dépourvu de titre chez Baudet Herenc qui n'en cite qu'une seule strophe, mais on apprend qu'il s'agit de la *Tour amoureuse* dans *Les Règles de la seconde rhétorique* anonymes, qui cite ce même texte dans son intégralité, voir Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 195 et p. 29-33.

La désarticulation tardive de l'identité poétique hélinandienne trouve l'une de ses illustrations les plus éloquentes dans le *Traité de rhétorique*²⁴⁹. De manière plutôt ludique, l'auteur anonyme de ce texte formule une description métapoétique de la strophe d'Hélinand dans le cadre d'un douzain qui se conforme lui-même à son parcours caractéristique (*8aabaabbbabba*) :

Vers douzains sont de plusieurs piedz
.V., .vj., .vij., .viiij., dix, enlachiés,
Comme on le puet voir a présent ;
Et sont a le fois bien prisiés
Quant de beaulx termes sont chergiés,
Coulourés aournéement.
Pour parler amoureusement,
Pour supplier très humblement,
Pour avoyer les desvoyés,
Pour outroyer begninement
Et pour langagier doucement,
Il y sont des plus avanchiés²⁵⁰.

(*Traité de rhétorique*)

Comme l'a noté Jean Batany²⁵¹, ce « vers douzains » illustre parfaitement les rapports de continuité et de rupture qui caractérisent la production hélinandienne tardive. D'un côté il continue d'associer la forme hélinandienne à certaines caractéristiques présentes dès l'origine comme sa prédilection pour l'exploration lexicale et les jeux de mots (« de beaulx termes sont chergiés / Coulourés aournéement »), ou son ancrage dans le domaine des littératures édifiantes (« Pour avoyer les desvoyés, / Pour outroyer begninement »). Il n'en demeure pas moins que le « vers douzains » s'associe en premier lieu avec les poèmes d'amours (« Pour parler amoureusement »), mais surtout qu'il admet un large spectre de modifications formelles à son schéma de base : « Vers douzains sont de plusieurs piedz / .V., .vj., .vij., .viiij., dix, enlachiés ». Même si cette strophe se conforme par elle-même à la formule caractéristique de la strophe hélinandienne, soit celle d'un douzain

²⁴⁹ Exemple d'abord cité en ce sens par Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 43-45.

²⁵⁰ Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 259.

²⁵¹ Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 43-45

d’octosyllabes rimés selon la formule *aabaabbbabba*, elle signale des possibilités de remaniements formels qui illustrent, d’un autre côté, la désarticulation des fondements même de son identité strophique.

Il existe en effet plusieurs formes strophiques tardives qui maintiennent le canevas de base de la strophe d’Hélinand tout en apportant des modifications de détail à son parcours. Dans ces différents cas de figure, qui ont d’abord été recensés par Henri Châtelain dans ses *Recherches sur le vers français au XV^e siècle*²⁵², il ne s’agit plus de la strophe hélinandienne à proprement parler, mais bien de formes sœurs – qui lui font peut-être concurrence en l’imitant sans doute d’un peu trop près. Par exemple, Alain Chartier ouvre sa *Complainte sur la mort de sa dame*²⁵³ (1424) sur deux douzains dont l’entrelacement rimique est tout à fait identique à la strophe hélinandienne (*aabaabbbabba*), mais qui rejettent le vers octosyllabique au profit du décasyllabe. Il n’est sans doute pas anodin, comme l’a signalé Levente Seláf, que cet auteur du XV^e siècle explore cette alternative strophique dans le cadre de cette *Complainte* en particulier, puisque son contenu « renvoie directement aux *Vers de la mort*²⁵⁴ » comme en témoigne notamment son *incipit* : « Contre toy, Mort doloireuse et despite » (*Complainte*, v. 1). Ce détournement formel, qui s’accompagne ainsi étrangement d’une reprise thématique, n’a rien d’isolé dans la production du dernier Moyen Âge, comme l’illustrent les quelques cas de figures similaires identifiés dans le cadre de cette thèse. Dans le *Lay mortel* de Christine de Pizan²⁵⁵ (ca. 1399-1402), il se trouve une série de vers qui reprend, à deux lignes près, le modèle caractéristique de la strophe d’Hélinand *aabaabbbabba* en proposant une strophe d’octosyllabes rimant en *aabaabbbaaab* – et cela, dans le cadre d’un poème hétérométrique qui, comme le veut le titre *Lay mortel*²⁵⁶, reprend les thèmes sombres associés dès l’origine

²⁵² Henri Châtelain, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle : rimes, mètres et strophes*, Genève, Slatkine, coll. « Bibliothèque du quinzième siècle », 1974 [1907], p. 113. D’autres cas de figure sont recensés dans Georges Lote, *Histoire du vers français*, Paris, Hatier, 1955, p. 125-127 et Levente Seláf, « La strophe d’Hélinand », art. cit., p. 78-79. Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 43-45 fait aussi mention de cette tendance.

²⁵³ James Cameron Laidlaw (éd.), *The Poetical Works of Alain Chartier*, Londres / New-York, 1974, p. 320-327. D’abord signalé dans Levente Seláf, « La strophe d’Hélinand », art. cit., p. 79

²⁵⁴ *Idem*

²⁵⁵ Maurice Roy (éd.), *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, Paris, Firmin Didot, coll. « SATF », 1886-1896, t. I, p. 136-145.

²⁵⁶ Ce texte qui sert d’épilogue aux *Cent balades* est seulement désigné comme *Lay Mortel* dans l’*explicit* ms. Londres, BL Harley 4431, mais la rubrique initiale de ce même ms. donne *Lay de Dame*. Voir l’analyse

à la strophe des *Vers de la mort*. La proximité de ce texte avec la tradition hélinandienne est d'ailleurs si marquée qu'Henri Châtelain a jadis ajouté Christine de Pizan, sans doute par erreur, à sa liste de textes du XV^e siècle adoptant cette forme²⁵⁷. Il faut encore mentionner la traduction de Boèce datée la fin du XIV^e siècle, soit le *Roman de Fortune et de Félicité* de Renaut de Louhans, qui abonde dans le même sens. Dans ce texte en prosimètre – qui présente par ailleurs une insertion hélinandienne tout à fait conforme au schéma de base *aabaabbbabba* (v. 345-416) –, il se trouve une autre insertion strophique (v. 3915-4034) qui détourne à nouveau sa manière tout en reprenant sa matière. Le premier pan du formulaire hélinandien, soit le sizain *aabaab*, est repris et répété à l'envi dans le cadre de ce passage anaphorique, où chaque strophe s'ouvre sur l'action de « La Mort » (« La Mort guerroye humain linage », « La Mort fiert a destre et a senestre », « La Mort voit cardinaulx et papes », v. 3915, 3920 et 3926).

Les détournements tardifs de la strophe hélinandienne, qui reprennent à peu de chose près sa formule rimique et rythmique, peuvent donc s'inspirer de ses thèmes les plus caractéristiques. Or ils peuvent également s'égarer davantage en faisant dévier le formulaire par des formes modifiées, altérées, voire transfigurées comme le « monstrueux pâté de 24 octosyllabes²⁵⁸ », selon la formule de Jean Batany, qui renvoie à la strophe *aabaabbbabbaaabaabbbabba* en usage au XV^e siècle ! Il est donc à parier que ces curieuses formes quasi-jumelles qui reprennent l'esprit et la lettre de la poésie hélinandienne – tout en brouillant ses caractéristiques les plus essentielles sur le plan de la forme – ont pu créer un effet de dispersion délétère et peut-être même un jeu de concurrence des formes, qui n'a en rien favorisé la survie de ce corpus déjà en déclin. Ce facteur, qui se conjugue aux autres éléments de faiblesse de la production tardive, finit en somme d'achever cette vogue littéraire d'une importance considérable, qui a animé des générations et des générations d'auteurs et de lecteurs pendant près de 300 ans.

La poésie hélinandienne connaît toutefois son chant du cygne durant la Renaissance. Même si l'extinction de cette tradition se confirme du point de vue de la

de Barbara K. Altmann, « Last Words: Reflections on a *Lay Mortel* and the Poetics of Lyric Sequences (Christine de Pizan's final work, the *Lay de Dame*) », *French Studies*, vol. 50, n° 4, 1996, p. 385-399.

²⁵⁷ Henri Châtelain, *Recherches sur le vers français*, op. cit., p. 113 inclut ce texte (sans doute par erreur) dans la liste des textes tardifs contenant des strophes *8aabaabbbabba*.

²⁵⁸ Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 44.

production textuelle à l'aube du XVI^e siècle, on trouve tout de même quelques textes qui connaissent une diffusion tardive par le biais d'éditions imprimées. Déjà signalée au sujet des compositions à succès comme *Livre du roy Modus et de la reine Ratio* qui comportent des insertions hélinandiennes, voire des *Arts poétiques* tardifs qui circulent tous en version imprimée et qui citent des « vers douzains » en exemple, cette tendance s'illustre à trois autres reprises, pour un total d'une dizaine de textes hélinandiens qui circulent encore de façon résiduelle durant la Renaissance. La présence des *Sept Articles de la foy* de Jean Chapuis au sein de ce petit palmarès n'a rien d'étonnant, car ce poème a longtemps été attribué à tort à l'un des auteurs français les plus prisés d'entre tous, à savoir Jean de Meun. Même si cette attribution n'est plus à prendre au sérieux depuis la démonstration de Paulin Paris, qui a pu établir que Jean de Meun ne pouvait être l'auteur des *Sept Articles*²⁵⁹, l'illusion de cette paternité prestigieuse explique en grande partie la diffusion tardive de l'œuvre. La survivance tardive de ce texte se comprend en somme comme l'effet collatéral d'une attribution erronée d'une manière tout à fait similaire aux insertions hélinandiennes qui accèdent au privilège de l'imprimé par le moyen du « parasitage » de textes à succès.

Il se trouve pourtant deux poèmes hélinandiens qui accèdent à l'imprimé par leurs propres moyens. Il s'agit du *Débat et Procès de Nature et de Jeunesse* anonyme et du *Debat du Vin et de l'Eaue* de Pierre Jamec. Alors que le premier est réimprimé à au moins une reprise²⁶⁰, le second rencontre une fortune tout à fait surprenante en réapparaissant dans au moins 18 éditions entre 1487 et 1541²⁶¹. La fortune tardive de ces deux textes montre en somme que la strophe hélinandienne n'a pas uniquement l'effet répulsif d'un objet littéraire passé de mode et que le lectorat du XVI^e siècle est encore capable d'apprécier un texte de cette forme sans qu'il lui parvienne dans le giron d'un texte ou d'un auteur déjà populaire. Il est d'ailleurs à noter que la facture poétique de ces deux *Débats* est encore comparable à celle des textes plus anciens. En conformité parfaite avec les exigences du noyau dur des procédés hélinandiens, ils multiplient les apostrophes en tête des douzains, recourent volontiers à la première personne ainsi qu'aux jeux de mots. Le registre du *Debat* de Pierre

²⁵⁹ Paulin Paris, « Jean de Meun, traducteur et poète », art. cit., p. 427-429.

²⁶⁰ Andrew Pettegree, Malcolm Walsby et Alexander Wilkinson (dir.), *French Vernacular Books: books published in the French language before 1601 / Livres vernaculaires français : livres imprimés en français avant 1601*, Leiden / Boston, Brill, 2007, t. I, p. 458

²⁶¹ *Ibid.*, t. I, p. 78.

Jamec, soit le plus diffusé des deux, est certes en décalage avec le refus caractéristique des thèmes profanes et de la littérature de divertissement. Ce texte franchement humoristique, qui expose les vertus comparées du vin et de l'eau à force d'arguments pseudo-religieux et pseudo-savants, se situe clairement dans le domaine de la parodie et du comique. Mais il en va autrement du *Débat et Procès de Nature et de Jeunesse*, qui engage les procédés emblématiques de la poésie hélinandienne dans le but de reconduire ses enseignements caractéristiques sur le *contemptus mundi* et d'exploiter le thème de la mort, incarné par la personnification de Nature s'opposant à Jeunesse, pour inciter à la conversion : « Ha ! Jeunesse, le Mort te suit, / Car nullui elle n'asseure ; / Ne te donne point de respit » (str. 11, v. 1-3). Ce poème hélinandien, qui fait partie des plus tardifs d'entre tous et qui continue de circuler à l'âge de l'imprimé, s'inscrit donc en continuité avec le texte fondateur d'Hélinand de Froidmont en persistant à cultiver une manière et une matière associées à cette forme depuis plus de 300 ans.

En ce sens, la désarticulation « des rapports forme-contenu » ne peut suffire à elle seule à caractériser la poésie du troisième âge. Certes, elle s'observe dans plusieurs pièces de cette période, allant jusqu'à s'exprimer dans des textes à valeur prescriptive et normative comme les *Arts poétiques* des XV^e et XVI^e siècle où les règles immanentes de base hélinandiennes sont transgressées à l'envie. D'ailleurs, cet épuisement des codes fait sans doute partie des principaux facteurs qui ont contribué à l'extinction de cette forme, dont on sait qu'elle disparaît à jamais de l'histoire littéraire au tournant du XVI^e siècle. Force est toutefois d'admettre qu'une certaine vitalité demeure en s'exprimant par la nouvelle pratique de l'insertion hélinandienne, qui contribue à la survivance tardive de cette forme en plus de lui permettre une entrée dans le monde du théâtre à travers le genre du *Mystère*. Qui plus est, il est encore possible pour les poètes du dernier Moyen Âge de respecter les exigences originales de cette forme et leur public est encore en mesure d'apprécier leur probité – comme en témoigne le passage à l'imprimé du *Débat et Procès de Nature et de Jeunesse*. Il reste que le chant du cygne de la poésie hélinandienne qui s'exprime en ces quelques imprimés tardifs, concerne davantage la diffusion que la production, si bien que cette forme ayant marqué l'expérience littéraire de plusieurs générations d'auteurs et de lecteurs anciens a, peu à peu, sombré dans l'oubli.

CHAPITRE 2 : L'APOSTROPHE

Le vocatif fait partie intégrante des ressources phatiques de la langue. Il n'y a donc pas à s'étonner que l'apostrophe, en tant que procédé littéraire, circule de manière apparemment indifférenciée dans les traditions littéraires médiévales les plus variées : depuis les œuvres de tous genres qui s'ouvrent sur des formules d'adresse au destinataire telles que « Segnor, oiez » jusqu'aux formes dialoguées qui recourent à l'apostrophe dans le simple but de marquer l'alternance des interlocuteurs, en passant évidemment par les différents textes qui sont traversés d'appels à la « Dame » et à « Nostre Dame », l'apostrophe appartient à la langue comme elle appartient aux littératures médiévales de langue française. Malgré son application on ne peut plus générale, la figure de l'apostrophe assume une fonction particulière dès lors qu'elle entre dans le territoire distinct du texte hélinandien. Non seulement elle s'impose comme l'un des traits les plus saillants qui définissent le cœur de l'écriture en strophe d'Hélinand, mais tout indique que son rôle est encore plus fondateur au niveau de la fabrique de la forme et du sens. Pour s'en convaincre, il faudra procéder en trois temps. Après avoir interrogé les « règles immanentes » qui permettent à ce procédé d'ajouter aux parades stylistiques de plusieurs poèmes hélinandiens, dont ceux du Reclus de Molliens, il faudra attirer l'attention sur son rôle structurant. Même si la critique parle pratiquement d'une seule voix lorsqu'il s'agit de dénoncer l'« absence d'ordre logique entre les strophes consécutives¹ » parmi les textes de ce corpus, il sera possible de montrer comment les différentes variations sur le thème de l'apostrophe hélinandienne peuvent servir d'outil de composition de premier choix afin d'assurer à ces textes une structure qui n'a rien d'« aléatoire ». Il s'agira enfin de s'intéresser à la rhétorique de l'apostrophe, ainsi qu'à son circuit d'énonciation tout à fait particulier. Cette dernière réflexion, guidée par des sources médiévales et modernes, saura peut-être fournir les bases d'un questionnement plus large sur l'*ethos* et la posture des différents « je », qui se prêtent au « jeu » de la poésie hélinandienne. La stylistique, la pratique et la rhétorique de l'apostrophe s'imposent en

¹ Federico Saviotti, *Le Vers d'Amours d'Arras*, *op. cit.*, p. 95, voir surtout p. 80-82 pour le développement. Ce chercheur reconduit ce critère dans ses autres travaux dont « Le “rendite della morte” », *art. cit.*, p. 243.

somme comme une question inévitable pour interroger la manière de plaire et d'édifier en douzain hélinandien.

Règle de position : jeux d'adresses

L'apostrophe fonctionne, pour ainsi dire, comme le visage du corps strophique hélinandien. Le plus souvent placée en tête de strophe comme dans le célèbre *incipit* du poème d'Hélinand de Froidmont « Morz, qui m'as mis muer en mue » (*VM-H.*, str. 1, v. 1), cette figure s'impose typiquement dès le tout premier mot du vers initial du douzain (vers 1, mot 1). En ouvrant la plupart des strophes sur un signe récurrent et aisément reconnaissable, elle assure un certain « air de famille » aux poèmes hélinandiens qui a été régulièrement relevé par la critique. Il est indéniable que cette figure représente un signe d'appartenance concret à ce corpus comme l'affirme notamment Sylvère Menegaldo. Il est également indiscutable qu'elle permet à chaque pièce d'assurer sa singularité thématique en usant de ces appels à la manière de *leitmotive* comme le suggère Federico Saviotti tout en marquant leur appartenance à cette tradition. En plus de ces fonctions, ces appels semblent à la base d'un véritable jeu poétique qui s'avère essentiel à la fabrique de la forme et du sens. En misant sur la variation par rapport à ce qui s'impose par ailleurs comme une norme, les poètes se jouent de la position et de la fréquence des adresses afin de donner lieu à une diversité d'effets de style. Souvent ludiques, piquants et même autoréflexifs, ces tours du discours qui appartiennent en propre aux ressources de la poésie hélinandienne, et qui ne semblent pas encore avoir attiré l'attention de la critique, méritent donc d'être exposés.

Quelques considérations techniques s'imposent toutefois en guise de préambule. Si la position d'attaque du douzain (vers 1, mot 1) représente le lieu privilégié de l'apostrophe en domaine hélinandien, il reste qu'elle est loin d'être la seule option possible car les adresses font régulièrement l'objet de pratiques de décalage. Les quelques textes autonomes du corpus qui connaissent la diffusion manuscrite la plus importante – et qui n'ont manifestement pas manqué à ce titre d'influencer la production et la réception des autres compositions – devraient suffire à illustrer le fonctionnement de base de ces pratiques. D'un côté, les apostrophes qui s'imposent à l'entrée du premier vers des

douzains (attaque initiale)² sont majoritaires et se maintiennent fermement au rang de pratique dominante. De l'autre, les adresses qui délaissent la position la plus commune en descendant à la verticale dans le corps du douzain (décalage vertical), voire en glissant à l'horizontale sur la ligne du vers (décalage horizontal)³, restent confinées à un statut plus marginal comme l'illustre ce tableau :

Textes hélinandiens	Attaque initiale (vers 1, mot 1)	Décalage vertical (vers 2 et plus)	Décalage horizontal (mot 2 et plus)
<i>Vers de la mort</i> Hélinand de Froidmont	32 occurrences (76%)	7 occurrences (17%)	3 occurrences (7%)
<i>Sept Articles de la foy</i> Jean Chapuis	19 occurrences (52%)	11 occurrences (31%)	6 occurrences (17%)
<i>Carité</i> Reclus de Molliens	120 occurrences (51%)	100 occurrences (43%)	13 occurrences (6%)
<i>Miserere</i> Reclus de Molliens	100 occurrences (46%)	92 occurrences (42%)	23 occurrences (10%)
<i>Regret Nostre Dame</i> Huon de Cambrai	92 occurrences (53%)	72 occurrences (42%)	8 occurrences (5%)

Malgré la diversité des pratiques et des tactiques qui assurent la singularité de chaque pièce, ces *bestseller* hélinandiens tendent à reconduire un même schéma de répartition, qui assure un statut privilégié aux adresses initiales tout en maintenant chacune des pratiques de décalage en position minoritaire.

Ce modèle de répartition trouve écho dans la quasi-totalité des poèmes en strophe d'Hélinand. Certains d'entre eux s'y conforment avec la probité du *Dit du cors* en privilégiant la position d'attaque attendue dans 90% des cas (20 occurrences sur 22), voire

² Sont également considérés ici comme des occurrences en position d'attaque les apostrophes qui s'ouvrent sur des interjections, telles que « Oh » ou « He », qui servent de marqueurs conventionnels du vocatif.

³ Les occurrences mixtes comme « Renaie toi, hom desnaiiés ! » (*Mis.*, str. 233, v. 2), où l'apostrophe fait l'objet d'un décalage horizontal (mot 5) tout en descendant à la verticale dans le corps de la strophe (vers 2), ont exclusivement été comptabilisées parmi les déplacements horizontaux afin d'éviter le redoublement des occurrences et d'offrir un juste relevé du nombre total des apostrophes.

en l'admettant de façon exclusive comme dans les *Vers d'amours* de Guillaume d'Amiens (12 occurrences sur 12), d'autres frisent la transgression à la manière du Reclus de Molliens lui-même, qui multiplie les adresses décalées dans son *Miserere* sans pour autant retirer à la position d'attaque (vers 1, mot 1) son statut d'option formelle la plus répandue.

Cette tendance est loin d'être sans conséquence d'un point de vue poétique. Tout se passe en effet comme si les poètes hélinandiens s'appliquaient à fixer et à maintenir un « horizon d'attente » permettant à leur lectorat d'anticiper une apostrophe à l'*incipit* des douzains, de manière à mieux se jouer par la suite des effets de rupture et de contraste engendrés par d'occasionnels manquements à la règle. Le simple fait de modifier la position des adresses semble leur fournir un outil formel de premier choix pour atteindre certains effets de style essentiels au procès du sens. Régulé par certaines « règles implicites », ce petit jeu formel semble essentiel à tout lecteur médiéval ou moderne qui cherche pleinement à apprécier un poème en strophe d'Hélinand – et à plus forte raison, un poème du Reclus de Molliens.

À cet égard, les règles de base sont plutôt simples : toute dérogation à la tendance générale qui permet d'anticiper une adresse en tête de strophe (vers 1, mot 1) doit être perçue comme le fruit d'une transgression délibérée, qui joue un rôle actif dans le procès du sens. C'est là du moins la « loi » que semble édicter l'une des toutes premières apostrophes de *Carité* à faire l'objet d'un décalage en quittant le vers initial pour descendre jusqu'au dixième vers de la strophe : « *Carités ! Lois sont bestornées* » (*Car.*, str. 5, v. 10). En profitant ainsi de l'une des toutes premières violations à la règle pour déplorer le manquement aux impératifs chrétiens de la charité, cette simple ligne se donne comme un véritable cas d'école en présentant ce qui s'apparente à une mise en abyme de la règle de l'apostrophe elle-même : le procédé formel du décalage de l'adresse peut porter un poids sémantique comparable à celui de l'infraction à une « lois ».

Si cette adresse se distingue par sa forte autoréflexivité, elle n'a pourtant rien d'isolé dans l'œuvre. Le plus souvent, ce procédé transgressif sert à entretenir différentes impressions d'instabilité formelle qui donnent lieu à de multiples jeux d'échos entre le fond et la forme. Par exemple, le décalage de l'apostrophe peut servir à interroger la « gens fole » qui perd ses repères moraux comme l'adresse elle-même se perd dans le corps de la strophe : « *O gens fole, ou ies tu alée ?* » (*Car.*, str. 172, v. 6). Cette même impression de

perte de repères formels qui renvoie en écho à la confusion morale dénoncée peut être réinvestie, à l'inverse, pour rappeler à l'ordre celui qui déroge aux règles propres à son statut, comme en témoignent ces quelques vers :

Abbes, esgarde le longeché
De ton baston, com il se dreche.
Il te comande a drechier l'ordre.
Abbes, tien l'ordre sans pereche !

(*Car.*, str. 112, v. 1-4)

Le Reclus de Molliens profite d'une adresse qui s'est pour ainsi dire laissé glisser jusqu'au quatrième vers pour formuler un sévère rappel à l'ordre : « *Abbes*, tien l'ordre sans pereche ! ». Les règles que son statut lui impose lui sont d'ailleurs rappelées dès le premier vers par le biais d'une adresse qui se maintient, pour sa part, là où elle se doit.

Or si l'apostrophe est attendue en tête de strophe (vers 1), elle est également attendue en position d'attaque (mot 1), de telle sorte que tout déplacement à l'échelle plus réduite du vers (mot 2 et plus) peut engendrer à son tour différents effets de style comme l'illustrent les quelques vers de *Carité* qui entourent cette adresse à la « gens avulée » :

Vous ki par les travers alés,
A senestre trop avalés.
Retourne toi, *gens avulée* !
Regarde sor ton destre lés
Com li kemins est grans et lés !
(*Car.*, str. 172, v. 1-5)

Alors même qu'il fait basculer l'adresse de l'autre côté de l'hémistiche, l'auteur de *Carité* profite de l'espace laissé vacant à l'entrée de la strophe pour lancer un impératif qui ne manque pas de souligner le mouvement de bascule : « *Retourne toi*, gens avulée ! ». Non content de ce petit jeu formel, il mise également sur les quelques vers qui encadrent le décalage horizontal pour souligner le cadre spatial qui autorise le procédé : en plus d'insister sur le mouvement de « senestre » à « destre » qui permet le glissement horizontal de l'adresse, il rappelle « com li kemins est grans et lés ! » comme s'il s'agissait d'insister sur l'espace laissé vacant par le déplacement de l'apostrophe en fin de vers.

En plus d'entretenir de pareils effets d'instabilité formelle, le décalage horizontal peut également devenir l'occasion de rétablir l'harmonie en s'appliquant par exemple à cultiver des effets de symétrie. Dans la prière mariale qui met un terme au *Miserere* et qui donne lieu à une concentration sans précédents d'adresses, le dédoublement de l'apostrophe après l'hémistiche par des formules comme « O desirrée, O desirrans » (*Mis*, str. 267, v. 2) tend non seulement à rétablir l'équilibre, mais il peut donner lieu à des jeux de sens d'un certain raffinement comme dans la formule « O Dieu donee, O Dieu donans, » (*Mis*, str. 267, v. 5) qui souligne avec élégance le statut paradoxal de celle qui est à la fois fille et mère de Dieu.

Souvent mise à profit pour entretenir de tels effets de redressement ou de débalancement formels, le décalage de l'adresse peut servir à entretenir les effets de sens les plus divers en reposant, pour ce faire, sur une même pratique : cultiver une attente pour mieux la détourner par la suite. La proportion particulièrement élevée des apostrophes déplacées dans le *Miserere* se laisse sans doute expliquer en ce sens. Pendant l'essentiel de ce poème (*Mis.*, str. 1-258), la distribution des adresses se conforme de manière stricte à la tendance en privilégiant la position d'attaque (57% des occurrences) tout en admettant quelques occurrences de décalage vertical (33% des occurrences) et horizontal (9% des occurrences). Il en va tout autrement de la prière mariale qui met un terme à l'œuvre (*Mis.*, str. 254-273) : ce passage qui couvre à peine 7% de l'ensemble de l'œuvre (19 strophes sur 273) renferme à lui seul près de la moitié des occurrences de décalage (52 occurrences sur 115). Pour atteindre une telle densité au sein d'un passage aussi court, l'auteur du *Miserere* repose sur un procédé particulièrement prisé des poètes hélinandiens qui consiste non plus à refuser à l'apostrophe sa position attendue, mais bien de coupler l'apposition à l'anaphore afin d'envahir la quasi-totalité du douzain par une sorte de cascade d'adresses :

O plaine de grace devine,
O ame sainte, o cars virgine,
O soule mere virginaus,
O soule sans pareil voisine,
O arkele de medechine,
O espeche medichinaus,
O essemplaires doctrinaus,
O resplendans aube jornaus,
O tres clere estoile marine,

Entre les perius marinaus
En ches tenebres nocturnaus
Gouverne nous et enlumine !
(*Mis*, str. 259, v. 1-12)

L'effet déjà monumental d'une telle suite d'apostrophes, qui donne lieu à une démonstration de virtuosité synonymique, se révèle d'autant plus probant qu'il demeure sans précédent au sein de ce poème. Il n'est sans doute pas accidentel, du reste, que ce procédé jusque-là inédit se dirige exclusivement vers la Vierge comme s'il s'agissait de souligner le statut exceptionnel de cette femme qui reste « soule sans pareil voisine » comme l'affirme le poète dès la première strophe de la série tout juste citée. Personnage d'exception, elle se voit accorder au sein du *Miserere* le privilège exclusif d'une surabondance de synonymes qui semble dire avec emphase la grandeur du divin.

Procédé ludique et fortement autoréflexif qui peut servir à évoquer les réalités les plus graves ou à proférer les impératifs moraux les plus sévères, le décalage horizontal et vertical de l'apostrophe n'a pas été identifié comme un procédé signifiant par la critique moderne, qui s'est le plus souvent contentée d'envisager l'apostrophe comme une constante formelle. Or ces pratiques semblent résolument s'inscrire au rang des outils formels essentiels à la fabrique du sens en domaine hélinandien. À l'échelle du vers comme à celle de la strophe, le même principe demeure : en réservant la même position à la majorité de leurs adresses (vers 1, mot 1), les poètes hélinandiens fixent un « horizon d'attente » qu'ils peuvent ensuite détourner et déjouer à loisir pour mieux engendrer les effets de sens les plus divers. Il demeure pourtant délicat de tirer de telles conclusions d'ensemble à partir de l'œuvre d'un seul et unique poète comme le Reclus de Molliens qui, volontiers désigné au Moyen Âge comme un « parfait trouveurs » (*Li Estas des prelas* p. 355), se distingue aux yeux du lectorat médiéval comme un véritable virtuose de la langue qui « parole si hautement / C'on ne porroit mieus nullement » (*VEP.*, str. 348, v. 10-11)

Pour se convaincre du caractère généralisé de ces pratiques, il serait sans doute possible de multiplier les exemples en convoquant des auteurs aussi obscurs que Perrin la Tour dont l'ensemble de l'œuvre se résume à deux petits poèmes hélinandiens, soit le *Dit*

du *Mesdisant* et *Li Despise mens du cors*⁴ qui apparaissent dans un seul manuscrit (ms. D, f. 175v-181r). Il serait alors aisé de souligner le caractère autoréflexif de l'une ou l'autre de ces quelques apostrophes décalées (10 occurrences sur 33) comme celle qui apparaît dans le contexte d'une longue *anominatio* sur les dérivés du verbe « partir » – et qui tend par le fait même à souligner que l'adresse décalée « va départant » de la position où on l'attend (*Despise mens du cors*, str. 17, v. 9)⁵.

Il serait également possible d'évoquer des auteurs beaucoup plus réputés tels Huon de Cambrai, qui donne la commande « ales a destre » dans son *Regret Nostre Dame*, alors qu'il fait précisément glisser cette apostrophe vers la droite : « Ales a destre, *gens eslites !* » (str. 152, v. 6). Dans un même esprit, Philippe de Remi propose dans son *Conte d'amours* cette adresse doublement déplacée à l'horizontale et à la verticale « Anchois, *dame*, a Dieu vous commant. » (str. 29, v. 8), avant de rappeler – deux fois plutôt qu'une – dans le vers suivant à quel point il est égaré : « Anchois, *dame*, a Dieu vous commant. / De vous me part mout *esgarés*. / *Esgarés m'en vois voirement* » (str. 29, v. 8-10). Même Guillaume de Digulleville, qui écrit pourtant en plein cœur du XIV^e siècle, c'est-à-dire à un âge avancé de l'histoire de cette strophe, ne cesse d'exploiter le potentiel ludique du procédé comme dans la prière hélinandienne finale du *Pelerinage de la vie humaine* (v. 10894-11190). Alors que le « je » du poète vient tout juste de souligner combien il « erre » par cette adresse du septième vers (« *Virge*, se ne me sens errer, » (str. 15, v. 7 : *PVH.*, v. 11067), il illustre dès la strophe suivante son angoisse d'une « fuite » du pardon marial par cette apostrophe de la sixième ligne : « *Virge douce*, se pren fuite, / Se je fui a la poursuite, / Ou fuirai qu'a mon refui ? » (str. 16, v. 6 : *PVH.*, v. 11079-81). Il va sans dire que l'adresse décalée n'est pas toujours un procédé signifiant : l'œuvre du Reclus de Molliens elle-même en présente plus d'une, dont la fonction ludique ou emphatique semble à première vue tout à fait nulle. Les occurrences semblent néanmoins assez nombreuses pour permettre de conclure à l'existence d'un procédé, qui fait partie de la palette d'outils formels à utiliser

⁴ Ces deux textes sont édités et datés (XIII^e s.) par Arthur Langfors (éd.), « *Du Mesdisant* par Perrin de la Tour (Bibl. nat. fr. 25.462) » et « *Li Despise ment du cors* (Bibl. nat. fr. 25.462) », *Romania*, vol. 40, 1911, p. 559-565 et p. 566-570. L'attribution du *Despise ment du cors* (non signé) à Perrin la Tour demeure fragile, selon l'aveu de l'éditeur, qui reconnaît ne s'être fondé que sur la proximité immédiate au sein du recueil avec le *Dit du Mesdisant*, lequel est pour sa part signé par un acronyme donnant « Perrin de le Tour » (str. 1, v. 1-6 et str. 2, v. 1-6).

⁵ *Despise ment*, str. 17 : « departant », « partant », « departi », « repartant », « par tant », « bien parti », « parti », « par tant », « parti », « par ti », « partant ».

en strophe d'Hélinand. Faute de multiplier les exemples, voire d'insister davantage sur l'existence tout à fait attestée de cas de figure moins prégnants, il convient de se convaincre du caractère fondateur de cette pratique en revenant au tout premier poème hélinandien.

Dans ses *Vers de la mort*, Hélinand de Froidmont semble recourir à la pratique du décalage pour « défendre et illustrer », dans une sorte de geste séminal, les ressources formelles du modèle strophique qui portera son nom. Relativement peu nombreuses (30% d'adresses décalées), les apostrophes qui quittent la position attendue s'avèrent également beaucoup moins mobiles qu'elles ne peuvent l'être dans d'autres textes, car elles apparaissent presque toutes dès le premier mot du septième vers de la strophe, comme si elles étaient figées dans la même position. Malgré leur nombre réduit et leur caractère statique, elles n'en demeurent pas moins significatives car la position exclusivement réservée à ces apostrophes coïncide avec l'axe central de l'unité strophique, alors que le mouvement ascendant des rimes *aabaab* s'apprête à se retourner sur lui-même par la descente *bbabba*. En introduisant ainsi une rupture à mi-parcours, elles servent à exposer l'une des principales caractéristiques formelles de la strophe, à savoir le caractère circulaire de son schéma rimique qui semble condamné à monter par là-même où il est, inlassablement, appelée à descendre. Comme en témoigne ce douzain, l'auteur des *Vers de la mort* ne se prive pas d'exploiter les effets poétiques de cette dynamique de base :

Morz, qui defenz a estoier
L'avoir, que l'en doit emploier
Ançois qu'en oie tes assauz,
As princes te vueil envoier
Qui trop suelent çaus cuivroier
Qui suefrent les froiz et les chاوز.
Morz, tu venges les bas des hauz
Qui tuit se sont pris a la sauz
Por saint Martin mieuz guerroier :
Tu trenches par mi a ta fauz
Faucons et ostoirs et girfauz
Que tu vois al ciel coloier.
(*VM-H.*, str. 12, v. 1-12)

En profitant du point de rupture entre la montée *aabaab* et la descente *bbabba* pour introduire une adresse décalée rappelant que « *Morz*, tu venges les bas des hauz », le premier poète hélinandien fixe un cadre spatial (« hauz » / « bas ») qui se laisse lire comme

une sorte d'exposé des caractéristiques formelles de son modèle strophique en insistant sur ce mouvement quasi-giratoire qui la pousse à monter (*aabaab*) par là même où elle s'apprête à redescendre (*bbabba*). Cette sorte de mise en abyme formelle trouve un écho direct dans le contenu sémantique de la strophe. Alors que le sizain du « hanz » sert à sermonner les « Princes » qui occupent le sommet de la hiérarchie sociale (v. 1-6), l'appel à la « Morz » qui introduit le sizain inférieur (v. 7) rappelle que la victoire spirituelle appartient à ceux qui restent précisément au « bas » de l'échelle sociale : ceux qui croient pouvoir atteindre le « ciel » par leur simple statut, voire par leur simple hauteur à la manière des « Faucons et ostoirs et girfauz / Que tu vois al ciel coloier ». Non content de souligner le cadre spatial de la strophe et de le mettre à profit pour renforcer son propos, Hélinand de Froidmont insiste enfin sur l'effet de rupture engendré par le procédé même du décalage. En décrivant l'action tranchante de la mort qui coupe par sa « fauz » ceux qui croyaient pouvoir s'élever (« Tu trenches par mi a ta fauz / Faucons et ostoirs et girfauz / Que tu vois al ciel coloier »), le dernier douzain ne manque pas d'évoquer la coupure syntaxique et formelle qui sectionne, voire qui « tranche » la strophe hélinandienne en elle-même. Si la première ligne des douzains autorise ainsi quelques jeux de forme et de sens se déployant ici et là à l'échelle de certains textes, elle assume surtout une fonction structurelle fondamentale qui assure une forte cohésion à l'ensemble du corpus, mais qui permet également de repenser la question – hautement problématique – de leur mode de structuration.

Règles de composition : repères de structuration

La difficulté d'identifier les principes de base qui dictent l'agencement des strophes dans les poèmes hélinandiens semble poser un problème récurrent au sein du discours critique. Depuis les tout premiers éditeurs des textes de ce corpus, qui déploraient volontiers « l'ordonnancement confus⁶ » ou le « manque de clarté dans la conception⁷ » des poèmes hélinandiens, nombreux sont les chercheurs qui ont attiré l'attention, à la manière de Paul Zumthor, sur « ce qu'a d'un peu vague la composition générale⁸ », allant jusqu'à intégrer

⁶ Friedrich Wulff et Emanuel Walberg (éd.), *Vers de la mort*, *op. cit.*, p. xxxii.

⁷ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxix.

⁸ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 407.

l'« absence d'ordre logique entre les strophes consécutives », comme le fait Federico Saviotti, au rang des « traits formels et structurels principaux⁹ » qui définissent la poésie hélinandienne. Là où certains affirment explicitement qu'« aucun lien logique ne marque la suite des strophes¹⁰ » ou que « les idées ne se succèdent pas de manière rigoureuse¹¹ » dans l'un ou l'autre des textes de ce corpus, d'autres sont moins catégoriques mais continuent tout de même de reconduire *mutatis mutandis* un même constat : ce que l'on désignait jadis comme une « composition confuse » est présenté alors sous l'angle plus flatteur d'une « composition sensible au cœur¹² » comme s'il s'agissait de réhabiliter leur structure en relevant les effets de ces licences esthétiques sans pour autant mettre en cause l'idée d'une absence de « plan bien déterminé¹³ ». Malgré le caractère quelque peu tranché de ces appréciations, elles ne sont pas tout à fait illégitimes – ne serait-ce que du fait qu'elles attirent l'attention sur l'altérité foncière du mode de composition de la poésie hélinandienne, qui échoue, manifestement, à combler les critères de cohérence structurale les plus familiers des modernes.

En effet, les principes de composition qui renforcent la structure des formes littéraires médiévales les plus étudiées (récit, chanson, texte savant, etc.) se laissent difficilement transposer en domaine hélinandien. Qu'il s'agisse de la progression diégétique qui renforce la structure des textes narratifs, des cadres formels récurrents comme le refrain qui assurent une certaine cohérence aux poèmes chantés, voire des modes d'articulation logiques qui soutiennent les démonstrations des textes savants (arborescence, énumération, abécédaire, etc.), les principes de structuration les plus communs au sein du corpus médiéval s'avèrent impuissants pour élucider le mode d'agencement des strophes dans un poème comme celui d'Hélinand de Froidmont. Dépourvu de trame narrative ou de développement argumentatif continu, cette suite d'une cinquantaine de douzains consacrés

⁹ Federico Saviotti, *Le Vers d'Amours d'Arras*, op. cit., p. 95, voir surtout p. 80-82 pour le développement. Ce chercheur reconduit ce critère dans ses autres travaux dont « Le “rendite della morte” », art. cit., p. 243.

¹⁰ Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d'Arras*, op. cit., p. 29. Cette formule apparaît de manière quasi-identique dans l'une des premières éditions du poème d'Hélinand de Froidmont : « Aucun lien logique ne détermine en général l'ordre des strophes », Carl August Windahl (éd.), *Li Vers de le mort : poème artésien anonyme du milieu du XIII^e siècle publié pour la première fois d'après tous les manuscrits connus*, Lund, Malmström, 1887, p. xvii.

¹¹ Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Les Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, op. cit., p. 70.

¹² Monique Santucci, « Regards sur la vie dans les vers sur la mort », art. cit., p. 48.

¹³ Friedrich Wulff et Emmanuel Walberg (éd.), *Vers de la mort*, op. cit., p. xxii.

au thème de la mort – dont l’ordre est d’ailleurs régulièrement modifié dans l’espace de chaque manuscrit¹⁴ – peut à première vue sembler dépourvu de continuité d’ensemble. À la manière de nombreux poèmes de ce corpus comme les *Vers dou mondes*, les *Vers d’amours* ou encore le *Dit du cors* qui adoptent une structure comparable, la cohérence d’ensemble de l’œuvre d’Hélinand de Froidmont semble davantage reposer sur l’unité de la matière que sur une volonté de structurer la progression des strophes selon un plan clairement défini.

Il n’en demeure pas moins que certains poèmes hélinandiens adoptent des principes de structuration plus contraignants, tels que la présence d’une trame narrative par exemple à la manière de *Carité*. Or il n’est pas rare que ces mêmes textes se laissent à leur tour qualifier de « confus¹⁵ » dans la mesure où ils donnent lieu à une série de détours narratifs qui s’apparentent à autant de digressions. Dans ce poème du Reclus de Molliens, la continuité diégétique assurée par la quête d’une personnification de la Charité est constamment brisée par de longs passages en apparence digressifs qui couvrent, comme on l’a vu, près des deux tiers du poème et contribuent pratiquement à reléguer le récit lui-même au rang de préoccupations de seconde zone. Si certains textes évitent cette sorte de tentation digressive en usant avec constance d’un même mode de structuration, comme l’énumération systématique des *Sept Articles de la foy* dans le poème éponyme de Jean Chapuis ou l’alternance de deux interlocuteurs se répondant d’une strophe à l’autre dans *Renart et Piaudoue*, les stratégies empruntées qui restent cantonnées à certains textes singuliers ne suffisent pas à rendre compte du mode d’agencement des strophes au sein du corpus hélinandien considéré dans son ensemble. L’hétérogénéité des stratégies adoptées par ces différents textes ajoute aux problèmes déjà délicats posés par la composition en apparence « confuse » des textes qui s’inscrivent dans le sillage direct des *Vers de la mort*.

Tout indique cependant que la structure de ces textes n’est pas tout à fait aléatoire. En s’inspirant de la grille de lecture adoptée par Jean-Pierre Bobillot dans un article sur les *Vers de la mort* paru en 1989 dans la revue *Poétique*¹⁶, il semble en effet possible de faire ressortir certains principes d’organisation récurrents en reposant, à cette fin, sur la

¹⁴ Voir le tableau synthèse qui résume l’ordonnement des strophes dans chacun des mss. considérés par Friedrich Wulff et Emmanuel Walberg (éd.), *Vers de la mort*, *op. cit.*, p. lvi-lvii.

¹⁵ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxix.

¹⁶ Jean-Pierre Bobillot, « Une approche de la *ratio formae* », art. cit., p. 93-111.

disposition à la fois variable et attendue de l’apostrophe hélinandienne. Souvent occupé par une adresse, le contenu du premier vers peut en effet varier de façon significative : alors que certains textes refusent tout simplement le recours à l’apostrophe initiale, l’usage le plus répandu consiste à en faire une sorte de procédé à éclipse à la manière d’Hélinand de Froidmont qui multiplie les adresses en tête de strophe (35 strophes sur 50), mais qui est loin d’en faire un passage formel obligé en admettant quelques douzains dépourvus d’attaques au vocatif (25 strophes sur 50). Cette variabilité s’avère déterminante à plus d’un égard dans la mesure où le simple fait de multiplier les adresses en tête des douzains – ou de refuser de le faire – peut engendrer de vastes séquences sérielles dont la continuité repose sur l’analogie des têtes de strophe. Il s’agit dès lors de retracer le parcours parallèle qui se déploie d’initiale en initiale pour interroger les stratégies de composition qui orientent la manière d’écrire, voire la manière de lire un poème hélinandien.

L’étude de Jean-Pierre Bobillot constitue à cet égard une sorte de modèle. Quoique centrée sur le seul cas des *Vers de la mort*, elle adopte une grille d’analyse qui se laisse transposer, au prix de quelques ajustements bien sûr, à quantité de poèmes hélinandiens. Variable qu’il désigne comme l’« élasticité fréquentielle¹⁷ », le mode de distribution des apostrophes initiales assumerait selon lui un effet structurant, voire signifiant, dans la composition du premier poème hélinandien. Elle permettrait d’une part d’envisager les *Vers de la mort* comme un vaste diptyque, dont la structure se divise en deux pans distincts : à une première séquence qui couvre plus de la moitié du poème et qui trouve son unité dans la présence ininterrompue d’apostrophes initiales à la « Morz » (*VM-H.*, str. 1-27), s’opposerait une section finale de longueur comparable (str. 28-50) où le procédé est brusquement appelé à disparaître (str. 28-34) avant de présenter une faible résurgence à la toute fin du poème, avec quelques occurrences isolées d’adresses initiales dirigées vers la « Morz » et ultimement, vers « Dieu ». Tout en renforçant la structure de l’œuvre en la divisant de façon relativement nette en deux sections distinctes, le parcours des initiales jouerait également un rôle clé dans le procès du sens. Dans la mesure où les apostrophes de la première section se dirigent exclusivement vers la « Morz » et que les rares occurrences du procédé dans la section finale introduisent un basculement définitif vers

¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

« Dieu », la composition du poème serait ultimement guidée par un principe de « substitution progressive et totale du nom de Dieu à celui de la mort¹⁸ ». Ce parcours des apostrophes, dont les grandes lignes avaient déjà été tracées par Paul Zumthor dans son *Essai de Poétique médiévale*¹⁹, donnerait ainsi à lire une mise en scène du cheminement eschatologique menant du trépas dans l'ici-bas à la rencontre divine, incertaine mais espérée, dans l'au-delà.

Si cette démonstration est séduisante, il reste qu'elle néglige de prendre en compte l'imposante variabilité de l'ordre des strophes dans les différents témoins manuscrits des *Vers de la mort*. Il suffit d'un survol même superficiel de l'ordonnement des douzains dans les 24 témoins utilisés par Friederich Wulff et Emmanuel Walberg dans leur édition canonique de ce poème pour se convaincre que les scribes des *Vers de la mort* ne se sont pas privés d'apporter des modifications dans la structure du poème : déplacements, suppressions, additions, remplacements, les interventions de toutes sortes qui modifient l'ordre des douzains dans chacune de ses recensions leur confère une singularité structurelle souvent marquée²⁰. Malgré cette imposante variabilité, l'étude plus détaillée de la composition toujours changeante de ces différents témoins est loin d'invalider les pistes de lecture jadis proposées dans la revue *Poétique*. Elle semble au contraire leur offrir un appui supplémentaire. Malgré leur forte tendance à modifier l'ordre des strophes, ces scribes ont scrupuleusement préservé les éléments de structure et de sens qui soutiennent cette lecture comme s'ils s'imposaient à leurs yeux comme des traits non-négociables, non-modifiables et pour ainsi dire essentiels à l'intégrité poétique de l'œuvre.

Dans chacun de ces 24 manuscrits, la solution de continuité qui oppose les deux pans du poème s'avère en effet préservée de façon parfaitement systématique : la série fondée sur la présence ininterrompue d'adresses initiales à la « Morz » (str. 1-27) ne se mêle jamais à celle qui atténue la récurrence du procédé (str. 28-50) et cela malgré de très

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹ Quoique Paul Zumthor se concentre sur l'opposition entre « Morz » et « Dieu » dans le vocabulaire en général – et non dans le parcours des apostrophes en particulier –, il en arrive pratiquement au même constat dans son *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 408 : « On a donc 93 occurrences du mot [*Morz*]. De façon très nuancée s'y oppose *Dieu*, peu fréquent, mais mis fortement en valeur par le fait qu'il commence, en apostrophe, la dernière strophe, formant ainsi, de *Morz* du v. 1, le pendant contrasté qui, thématiquement, empêche l'énoncé de se clore sur lui-même ».

²⁰ Voir le tableau de l'ordre des strophes par Friedrich Wulff et Emmanuel Walberg (éd.), *Vers de la mort*, *op. cit.*, p. lvi-lvii.

nombreux déplacements internes à l'intérieur de chacune de ces deux séries²¹. Quant au principe de « substitution progressive et totale du nom de Dieu à celui de la mort », il se maintient à son tour avec une constante surprenante : à une seule et unique exception près (BnF fr. 25408, f. 63v-67v)²², tous les témoins considérés par les deux éditeurs allemands présentent au moins une adresse finale lancée vers « Dieus »²³, tant et si bien que la possibilité de lire les *Vers de la mort* comme un parcours menant du trépas jusqu'à l'au-delà continue de s'offrir à la lecture dans la quasi-totalité des manuscrits. Tout se passe comme si les différents acteurs de la transmission des œuvres, qui ont scrupuleusement préservé ces deux principes organisateurs sans pour autant se priver d'apporter des modifications structurelles à plusieurs autres niveaux, ont été sensibles à leur fonction structurante et signifiante. En plus de se donner comme une exploration du thème de la mort, librement guidée par le principe de la « variation sur un thème », l'œuvre d'Hélinand de Froidmont s'est peut-être laissée lire en somme comme un vaste diptyque, qui sert de toile de fond à une mise en scène du parcours menant de la mort jusqu'à Dieu.

Il n'est sans doute pas anodin à cet égard que Robert le Clerc d'Arras se soit réapproprié ces mêmes principes organisateurs pour proposer sa propre version des *Vers de la mort* (ca. 1266-1271) à la suite de celle d'Hélinand de Froidmont (ca. 1195) comme si ces éléments étaient si essentiels à l'identité poétique du modèle qu'ils s'imposaient comme autant d'incontournables dans la réécriture. Comme l'ont relevé Roger Berger et Annette Brasseur²⁴, l'épigone arrageois ouvre son poème en continuité directe avec son texte-source en déployant une séquence de 65 strophes réitérant systématiquement le terme « Mors » à l'initiale (*VM-Ro*, str. 1-65) avant de déployer une section finale, autrement plus longue cette fois (str. 66-312), fondée sur l'atténuation progressive des occurrences du terme à l'*incipit* des douzains. Ce choix ne vise peut-être pas uniquement à « maintenir l'attention du public » en répondant à « la nécessité d'une *variatio* au niveau de l'*incipit* » comme le suggère Federico Saviotti au sujet de ce texte²⁵. Il s'inscrit peut-être également

²¹ *Idem*

²² À ne pas confondre avec les mss. *T¹* et *T²* qui sont aujourd'hui disjoints, mais formaient à l'origine un exemplaire complet conforme à la tendance dominante.

²³ Voir str. 44 et 50 dans *Idem*

²⁴ L'analyse est menée dans une longue note de Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, *op. cit.*, p. 65.

²⁵ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, *op. cit.*, p. 82 (en note de pas de page).

dans le mouvement de reprise et de distanciation qui caractérise le procès de la réécriture : les occurrences du terme « Diex » vont croissant, dans le texte du XIII^e siècle comme dans le modèle d'Hélinand de Froidmont, au fur-et-à-mesure que s'atténuent en parallèle les occurrences du terme « Mors », si bien que le principe de substitution « du nom de Dieu à celui de la mort », qui reposait sur la présence d'un appel final au divin chez Hélinand de Froidmont, continue de s'exprimer chez son successeur. Petit texte de trois strophes à peine qui se donne à son tour comme une réécriture de l'œuvre d'Hélinand de Froidmont, les *Vers de la mort* d'Adam de la Halle (ca. 1250-1270) abondent également en ce sens en confinant la seule et unique mention du terme « Dieux » à la toute dernière ligne de l'œuvre (VM-A., str. 3, v. 12) après avoir multiplié les apostrophes à la « Mors » à l'*incipit* des douzains (str. 1-3, v. 1). Dans leur choix des traits poétiques à maintenir et à revisiter pour orienter leur pratique de la réécriture, les deux poètes arrageois du XIII^e siècle qui ont cherché à émuler l'œuvre fondatrice d'Hélinand de Froidmont semblent dès lors s'être laissés guider, à l'instar des simples copistes qui ont assuré la transcription manuscrite des premiers *Vers de la mort*, par les principaux éléments relevés par l'analyse de Jean-Pierre Bobillot. L'imitation et la transcription tendent ainsi à suggérer, chacun à leur manière, que la lecture d'un poème hélinandien peut se laisser infléchir par le parcours des initiales.

Malgré l'imposante diversité structurelle des différents textes en strophe d'Hélinand – qui interdit évidemment de transposer à l'identique les conclusions à l'ensemble du corpus –, il semble possible de mieux apprécier leurs modes de composition en continuant de retracer le parcours parallèle qui se déploie à la hauteur de la première ligne des douzains. Qu'ils se prêtent au jeu de l'apostrophe ou qu'ils refusent tout recours au vocatif, qu'ils déploient de vastes séries d'*incipit* identiques ou misent à l'inverse sur la variété des initiales pour former des séquences analogiques variées, la plupart des poèmes hélinandiens semblent en effet reposer sur le contenu du premier vers pour affirmer la singularité de leur construction poétique tout en continuant de marquer leur appartenance à la tradition hélinandienne.

Cette dynamique permet du moins de renforcer l'unité au sein du corpus en rendant plus apparente la démarche des quelques poètes hélinandiens qui refusent de se prêter au jeu des adresses et semblent briser par là l'impression de continuité assurée par l'omniprésence de ce procédé. Que l'on pense notamment à Baudouin de Condé et au Clerc

de Vaudoy qui excluent tout recours au vocatif dans leurs deux poèmes, très similaires et en partie identiques²⁶, qui s'intitulent respectivement *Vers de Droit* et *Dit des Droits*. À la hauteur du vers initial se déploient en effet de vastes séquences fondées sur la récurrence d'une même formule : « *Drois dist, c'on ne doit pas celer* », « *Drois dist que preudons doit amer* », « *Drois dist que an l'ancien tamps* » et ainsi de suite (*Vers du droit*, str. 3, 4 et 6, v. 1). En préférant ainsi céder la parole au « Drois » plutôt que de s'adresser à lui par l'apostrophe²⁷, ces deux textes qui usent du discours direct en lieu et place du vocatif (vers 1, mot 1) semblent entretenir un jeu de continuité et de rupture avec la tradition hélinandienne : tout en misant sur l'analogie des initiales pour marquer leur appartenance à ce corpus, ils renforcent la singularité de leur propos en faisant ressortir – par contraste avec l'adresse personnelle attendue – le caractère précisément impersonnel et non-négociable des injonctions du « Drois ».

Si ces séquences d'initiales reposent souvent sur la répétition de formes ou de formules identiques comme dans les *Vers de la mort* et le *Dit dou droit*, elles peuvent également présenter des séries de termes distincts comme dans la *Bible Nostre-Dame selon l'Ave Maria*. Dans ce poème hélinandien du XIII^e siècle, qui reste à ce jour inédit et qui apparaît exclusivement dans le manuscrit V (Arsenal 3460, f. 72-81v), le principe qui dicte l'agencement des strophes est explicité d'entrée de jeu par cette rubrique : « *Ci commence la bible nostre dame pour cascune letre de l'Ave Maria une couple de XII. vers* » (ms. V, f. 74v). En adoptant une structure par acrostiche, qui déploie progressivement le texte du salut marial latin en le répartissant, lettre après lettre, à l'initiale de chaque douzain, cet *unicum* affirme sa propre singularité tout en reprenant l'un des traits caractéristiques de la tradition hélinandienne, qui accorde un rôle de premier plan à l'initiale de chaque « *couple de XII. vers* ».

Sa stratégie est d'ailleurs appelée à porter fruit, car Jacques Bruyant l'emploie à nouveau dans sa *Prière à Nostre Dame* datée de la première moitié du XIV^e siècle – et cela non plus pour souffler le texte de l'*Ave maria*, mais bien pour signer son propre nom, soit

²⁶ Au sujet du recoupement partiel entre ces deux poèmes, voir *supra*, p. 184 (en note).

²⁷ Devant la même question, Levente Seláf estime pour sa part que le corpus hélinandien tient son unité dans l'analogie des initiales, peu importe l'absence ou la présence du vocatif : « Un outil stylistique les joint : l'utilisation des débuts de strophe analogique (même s'il ne s'agit pas toujours d'apostrophes) est constante dans ces poèmes », *Chanter plus haut, op. cit.*, p. 80.

Jaquet Brvjant Clerc (str. 1-18). Il rend à nouveau explicite son procédé de composition, à la fin de son texte, en révélant que « la lettre premiere [...] de chascun » des douzains (str. 19, v. 12) recèle « le nom [...] / De celui qui dictee l'a » (str. 19, v. 7-8). Le procédé réapparaît chez Guillaume de Digulleville : là où l'insertion hélinandienne du *Pelerinage de Jesus-Christ* (PJC., v. 3679-3966) donne « *le nom et surnom de l'acteur [...] es lettres capitales ou parafes* » comme l'annonce la rubrique initiale²⁸, celle du *Pelerinage de la vie humaine* (PVH., v. 10894-11192) reprend ce procédé pour décliner l'alphabet. Aux yeux de cet auteur, à qui l'on doit une vaste production hélinandienne bilingue, ce procédé de structuration semble étroitement associé à cette forme, car il le reconduit de façon récurrente en français comme en latin. Le *Munus Literarum*, par exemple, reprend la structure alphabétique déjà employée en français et *Ad praepositum paradisi Michaellem* donne à nouveau le nom complet de l'auteur. Quant aux poèmes *Coronae amantium* et *Coronae Mariae*, ils poussent le procédé encore plus loin. Déployés en acrostiche au premier vers de chaque « *parafe* », les noms respectifs du Christ (Ihesus) et de sa mère (Maria) font respectivement l'objet d'une cascade d'apostrophes qui reprend ladite première lettre afin de déployer, comme l'illustre le premier douzain des *Coronae amantium*, une pléthore de synonymes hautement consonnants :

*Iudex iustus, imperator,
Iurium justificator,
Iustissimo iudicio
Impiorum iudicator,
Iustorum illuminator,
Iubar, illuminatio,
Iubilus, iubilatio,
Iubilaei inceptio,
Initium, inchoator,
Immensus in imperio,
Infinitus iudicio,
Intellectus illustrator.*
(*Coronae amantium*, str. 1, v. 1-12)

Les textes français et latins qui réinvestissent le repère du premier vers pour décliner de tels acrostiches présentent une structure particulièrement ferme, voire inaltérable : toute

²⁸ Citée dans Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Le Pelerinage de Jesus-Christ*, op. cit., p. 119.

tentative de modifier l'ordre des douzains suffirait à dissoudre les noms et les prières qu'ils disent en sourdine à travers le jeu des initiales. Devant cette petite dizaine de textes, il devient donc plutôt difficile d'affirmer qu'« aucun lien logique ne marque la suite des strophes²⁹ », voire de conclure que l'ordre des douzains est fondamentalement mobile comme le faisait Henry Guy au sujet de quelques poèmes hélinandiens : « si les copistes s'étaient amusés à placer en tête les couplets de la fin, nous serions hors d'état de nous en apercevoir³⁰ ».

La fermeté structurelle de ces quelques poèmes peut d'ailleurs trouver écho dans d'autres textes hélinandiens comme l'*Ave maria en couple* de Gautier l'Espicier (XIII^e siècle) et l'*Ave Maria* de Baudouin de Condé (ca. 1250-1280) qui misent à leur tour sur l'*incipit* des douzains pour révéler – non plus lettre par lettre, mais bien mot par mot – le texte de ce même salut latin sur le mode de la prière farcie. Guillaume de Digulleville est encore plus friand de cette stratégie dans sa production hélinandienne de langue latine en l'employant, par exemple, pour décliner le *pater noster* dans son *Pulcherrium dictamen super orationem dominicam* ou encore l'*Ave maria* dans son texte éponyme. Il va même jusqu'à donner l'ensemble du *Credo* dans son poème latin du même nom. En misant sur le jeu des initiales pour conférer un caractère quasi-inaltérable au parcours de leurs strophes, ces différents textes hélinandiens se distinguent par la solidité de leur structure, qui interdit de toute évidence de les définir par « l'absence d'ordre logique entre les strophes consécutives » comme l'ont fait tant de médiévistes.

Or de tels textes sont pourtant loin d'être les seuls à recourir à l'*incipit* des douzains pour renforcer leur structure. Sans entrer dans la description inutilement prolix de une trop vaste série de poèmes oubliés, il convient de mentionner quelques derniers exemples avant d'interroger *Miserere* et *Carité* – ne serait que pour illustrer la diversité des manières dont les poètes hélinandiens utilisent ce même point de repère pour fixer la charpente structurelle de leurs textes. Au sujet du *Dit de la Tremontaine*³¹ (deuxième moitié du XIII^e siècle), Arthur Langfors souligne notamment la présence de *coblas capfinidas*,

²⁹ Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Les Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, op. cit., p. 70.

³⁰ Henry Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, Paris, Hachette, 1898, p. 262.

³¹ Édition et datation par Arthur Langfors (éd.), « *Le Fabliau du moine. Le Dit de la Tremontaine*. Deux poèmes inédits, tirés du manuscrit 2800 de la Bibliothèque du baron James de Rothschild », *Romania*, vol. 44, p. 563-573.

technique empruntée à la lyrique courtoise qui veut que « les derniers mots de chaque couplet se retrouvent au commencement du couplet suivant³² ». Pour en fournir une illustration concrète, le douzain de la *Tremontaine* qui s'ouvre sur une apostrophe à « *Greveuse*, douche amie bele » (str. 14, v. 1) reconduit exactement le dernier terme employé dans la strophe précédente : « Qui as amans est trop *greveuse* » (str. 13, v. 12). Tout en marquant sa proximité avec les conventions de la chanson courtoise, ce poème en strophe d'Hélinand qui traite précisément de *fin' amor* et qui est à rapprocher selon l'éditeur de la tradition des « saluts d'amour³³ » demeure tout à fait en phase avec les conventions hélinandiennes, car l'*incipit* de chaque douzain fait acte de repère structurant, qui détermine l'ordre des strophes en plus de leur assurer, via la solidité de la chaîne des *cobla capfinidas*, un caractère absolument inaltérable.

Le *Mariages des filles au Diable*³⁴ emploie une stratégie encore différente, qui apparaît à terme comme la variation sur un thème déjà familier. Même si son titre semble annoncer une toute autre matière, ce poème en strophe d'Hélinand ne propose qu'une simple revue des « états du siècles », où les torts de chacune des catégories sociales sont exposés en ouverture (str. 3-12) avant d'être rectifiés dans la section finale (str. 15-23). La rigidité structurelle de ce texte, déjà assurée par sa structure en miroir où s'opposent les reproches et les exhortations, trouve un ancrage supplémentaire dans le jeu des *incipit* qui donnent également à lire, de façon tout à fait symétrique, le titre de chacune des catégories concernées. Ainsi le « bons prélat » (str. 15, v. 1) fait-il écho au « mauvais prélat » (str. 3, v. 1) tout comme le « bon chevalier » (str. 18, v. 1) renvoie aux « maint chevalier [qui] vont pute voie : » (str. 7, v. 1) et le « bons avocas » (str. 16, v. 1), aux « avocat [qui] portent grant damage » (str. 4, v. 1) – et ainsi de suite de manière parfaitement systématique. Or comme si cette structure déjà solide n'était pas suffisante pour prévenir tout impression de « manque de clarté dans la conception », l'auteur anonyme du *Mariage* prend la peine de consacrer un douzain entier à revenir, dans l'ordre exact où elles se succèdent dans son texte, sur l'ensemble des catégories considérées :

³² *Ibid.*, p. 564. Pour la définition de ce procédé, voir Adolf-Félix Gatiern Arnoult (éd.), *Monuments de la littérature romane, publiés sous les auspices de l'académie des jeux floraux*, Toulouse, J.-B. Paya, 1843, t. I, p. 280-285.

³³ *Idem*

³⁴ Édition et datation (fin XIII^e s.) suivant Achille Jubinal (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf, op. cit.*, t. I, p. 283-292.

Prélat doivent haïr argent,
Avocat estre diligent
Et dévot li religieux,
Chevalier vivre bel et gent,
 Par justice mener lor gent,
Marchant vendre loiaus chateus ;
Bourjois aient les cueurs piteus,
 Pour Dieu prestant as diseteus :
 C'est cil qui tout emprunte et rent.
 Simplece afiert as *menestreus* ;
Dame n'ait atour orgueilleus :
 Petit se prise qui se vent.
 (*Mariages des filles au Diable*, str. 14, v. 1-12)

Cette strophe, qui apparaît précisément au moment charnière où les « mauvais » exemples sont appelés à être rectifiés par les « bons », ne pourrait être plus explicite quant à la stratégie de structuration adoptée en exposant, à mi-parcours, le cheminement suivi dans l'œuvre. Inutile d'insister davantage pour montrer que tout est mis en œuvre pour prévenir le déplacement « aléatoire » des strophes et que le principal outil de cohésion structurel investi à cette fin correspond à nouveau à la tête de l'unité strophique hélinandienne.

Le Reclus de Molliens réinvestit ce procédé de structuration d'une manière tout autre. Dans un pseudo-récit comme *Carité*, où la continuité du fil narratif est sans cesse brisée par ce qui s'apparente à première vue à une accumulation de digressions aléatoires, le jeu des initiales vient rétablir une forme d'ordre en renforçant l'unité des passages en apparence digressifs, de manière à mieux les arrimer à la structure d'ensemble. À cette fin, le poète propose sa propre version du parcours des adresses. À la différence d'Hélinand de Froidmont qui répète une même apostrophe à la « Morz » à la tête de la majorité des strophes et se tourne de façon tout à fait exceptionnelle vers « Dieu », le Reclus de Molliens revisite le procédé en introduisant la variété, de manière à ce que se dégagent de véritables séquences d'initiales répétées, qui se détachent de la trame du poème en réapparaissant à l'initiale d'une série de douzains consécutifs : ainsi le développement thématique consacré aux devoirs de l'abbé coïncide avec une série de 10 strophes réitérant une même apostrophe à l'« Abbes » en tête de strophe (*Car.*, str. 103-113), celui qui se consacre à Job par le terme « Job » (*Car.*, str. 207-213), et ainsi de suite pour le « Rois » (*Car.*, str. 30-38), le « Mons »

(*Car.*, str. 231-233) et les « Prestre » (*Car.*, str. 56-102). L'ensemble de l'œuvre se laisse ainsi diviser en de telles séries, qui réapparaissent souvent sans pour autant réapparaître partout, se portant ainsi à l'attention du fait de leur présence concentrée dans certaines sections ciblées. Parce qu'elles établissent ce qui s'apparente à des divisions internes au sein de la composition d'ensemble, ces petites suites d'adresses identiques sectionnent l'œuvre en autant de petits tableaux thématiques distincts. Il en résulte un mode de structuration particulier. À la manière des textes encyclopédiques médiévaux qui s'organisent en « unités de savoir³⁵ » selon la formule de Bernard Ribémont, car elles offrent un montage de segments thématiques distincts dont le contenu est annoncé par des rubriques, l'œuvre du Reclus de Molliens semble miser sur la répétition de mots-clés à l'initiale pour annoncer le contenu de petits blocs thématiques qui jalonnent son poème et l'organisent à son tour en « unités de savoir ». La trame narrative discontinue d'un poème comme *Carité* peut alors apparaître comme le récit-cadre qui permet de relier entre eux une série de tableaux thématiques, dont la cohérence et l'unité sont chaque fois assurées par l'annonce en tête de strophe de la matière traitée.

Le rôle structurant de ces adresses n'était sans doute pas inconnu du public médiéval. Nombreux sont du moins les manuscrits qui déploient divers dispositifs afin d'attirer l'attention sur ces séquences. Tantôt, il s'agit tout simplement d'associer le début de ces tableaux thématiques à des lettrines initiales de taille plus importante comme dans le manuscrit *Q* (BnF fr. 25405). Dans ce contexte où les initiales des douzains se limitent typiquement à deux unités de réglure, la série d'adresses aux « Prestre » est marquée par une initiale déjà deux fois plus grande (f. 13v) tandis que celle qui réitère une même apostrophe à l'« Abbes » fait cinq unités (f. 18r) et celles qui répètent les appels aux « Eveskes » et aux « Gens petites » en font six (f. 19r et 22r)³⁶. Les manuscrits *D* (BnF fr. 25462) et *H* (BnF fr. 1658) adoptent exactement le même système³⁷. Parfois, il s'agit plutôt de recourir à des indications textuelles données en marge. Sur plusieurs feuillets du

³⁵ Bernard Ribémont, « L'établissement du genre encyclopédique », art. cit., p. 14.

³⁶ La majuscule de 4UR associée à la série d'appels au « Prestre » (str. 52-102) apparaît deux strophes avant le début des apostrophes (str. 50) – ce qui, faute de marquer directement la suite d'appels, souligne tout de même l'introduction de la section : « A ches pastours ecclesiaus / Cui Dius fait ses offichiaus / Voel aler por Carité querre » (*Car.*, str. 55 v. 1-3).

³⁷ Ms. *D* : même remarque quant à la section « Prestre » (6UR, f. 71v), « Rois » (6UR, f. 66v), « Abbes » (4UR, f. 81v) et « Gens petites » (6UR, 90v). Ms. *Q* : « Rois » (5UR, str. 60r) et *idem* quant à « Prestre » (4UR, f. 65r).

manuscrit *P* (BnF fr. 25545) par exemple, le contenu des tableaux est signalé à l'encre rouge dans la marge supérieure en donnant l'indication « *de gastebien* » (f. 122r) pour marquer la petite série d'appels à « *Gastebien* » (*Mis.*, str. 143-146), « *de orguel* » (f. 117r-118v) pour la séquence d'une quinzaine de vers (*Mis.*, str. 78-100) centrée sur l'« *Orguellous* » (*Mis.*, str. 79, v. 1)³⁸ et ainsi de suite.

À ces dispositifs de repérage que certains pourront trouver timides s'en ajoute un autre qui attire beaucoup plus clairement l'attention sur ces séquences. Le manuscrit *Ψ* (Dijon, BM 525) déploie à cette même fin la quasi-totalité des marqueurs paratextuels connus des manuscrits médiévaux ajoutant même une table des matières dans les premiers feuillets (f. 2r-4v) qui réserve une entrée distincte pour certaines séquences. La section finale du *Miserere* où se multiplient les interjections à la Vierge Marie est marquée comme l'« *Oroison de nostre dame* » (f. 2v). Les autres sections réinvestissant ce procédé dans le cadre de la revue de *Carité* font l'objet de leur propre entrée :

<i>Au pape.</i> _____	<i>Cxl.</i>
<i>Aus cardinaux.</i> _____	<i>Cxlj.</i>
<i>A l'empereur</i> _____	<i>Cxlj.</i>
<i>Aus roys.</i> _____	<i>Cxlij</i>
<i>Aus juges temporelz.</i> _____	<i>Cxliij</i>
<i>Aus evesques & genz d'eglise</i> _____	<i>Cxluiij.</i>
<i>Aus abbez & aus moynes</i> _____	<i>Cxlviij.</i>
<i>Au menu pueple.</i> _____	<i>Cxlix.</i>

Dijon, BM 525, f. 2v (ms. *Ψ*)

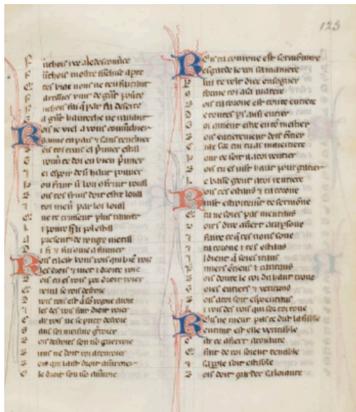
En plus d'être ainsi annoncées à l'entrée du livre³⁹, ces sections sont à nouveau signalées dans le corps du texte par des rubriques à l'encre rouge, ce qui se traduit par un système parfaitement symétrique qui annonce en aval ce qui est répété en amont. Dans la configuration originale du recueil, dont toutes les miniatures ont été découpées et volées,

³⁸ Cette séquence n'est pas aussi uniforme que les autres, car les formules au vocatif sur le modèle de « *Orguellous, tien un peu ten frain* » (*Mis.*, str. 80, v. 1) sont concurrencées par les emplois nominaux de type « *Orguieus est d'onour covoitans* » (str. 78, v. 1) en plus de quelques strophes dont l'entrée est tout à fait distincte comme « *A Dieu prent guerre ki s'orguelle* » (str. 91, v. 1).

³⁹ Sylvia Huot souligne à juste titre que l'attention portée à ces sections reflète les préoccupations sociales et politiques qui caractérisent ce livre dans l'ensemble, voir *The Romance of the Rose and its medieval readers*, *op. cit.*, p. 75-84. Les trois premières entrées de la table, qui ne correspondent pas à des séquences d'apostrophes mais à des indications thématiques de *Carité*, concordent avec cette lecture, ce qui n'est pas tout à fait le cas de la seule et unique entrée donnée pour le *Miserere*, laquelle annonce l'*Oroison de nostre dame* ».

ce système en miroir était de plus soutenu par une série d'illustrations qui donnaient, selon toute vraisemblance, à voir une image de haute valeur correspondant à chacun des thèmes signalés⁴⁰, réitérant ainsi par l'image les indications déjà données dans le texte et dans la table.

Or ces séries d'adresses se laissent même repérer en l'absence de marqueurs. Puisque la mise en page de la poésie hélinandienne se caractérise comme on l'a vu par l'attention systématique portée sur l'initiale des douzains, elle contribue à rehausser de façon visuelle le caractère sériel de ces suites. Elle se traduit tout naturellement par la présence de feuillets particulièrement uniformes, où la même lettre est inlassablement répétée lors des séries qui se consacrent par exemple au « Rois » (ms. *I*, f. 125r-125v) ou encore au « Prestre » (ms. *S*, f. 228r-220r) :



BnF fr. 1838, f. 125r (ms. *I*)



Arsenal 3142, f. 218v (ms. *S*)

Les séries d'apostrophes répétées possèdent donc une identité visuelle qui leur est propre. Pour quiconque est familier avec cette convention – qu'il s'agisse du public médiéval ou même du médiéviste moderne –, cette norme de présentation se laisse aisément investir à des fins de repérage. Il suffit en effet de parcourir rapidement les feuillets d'un manuscrit, sans même s'attarder au détail du texte, pour retrouver par exemple la section consacrée au « Prestre » : elle se signale avec évidence par la répétition ininterrompue d'une même lettre qui est toujours rehaussée, tel qu'illustré, par des lettrines initiales saillantes.

⁴⁰ *Idem*

Comme tant d'autres poètes hélinandiens, le Reclus de Molliens semble donc se réapproprier le procédé attendu de l'apostrophe initiale pour renforcer le mode de structuration qui appartient en propre à son œuvre. La mise en œuvre de séquences d'apostrophes répétées lui permet de constituer des tableaux thématiques distincts et toujours variés, qui se donnent comme autant d'« unités de savoir » et qui se signalent à l'attention par un caractère sériel, naturellement rehaussé par la mise en page typique de la poésie hélinandienne. Chez d'autres auteurs, il s'agit plutôt d'engager l'initiale des douzains pour constituer des séries en forme d'acrostiche (*Bible Notre Dame selon l'Ave Maria*, *Prière* de Jacques Bruyant, *Pelerinage de la vie humaine*, etc.), ce qui assure un caractère absolument fixe et interchangeable à l'ordonnement de leurs textes. Ce procédé répandu semble tellement caractéristique qu'il réapparaît sans cesse dans le petit corpus des poèmes hélinandiens latins (*Munus Literarum*, *Coronae amantium*, *Coronae Mariae*, etc.) et peut même se voir revisiter sous la forme de la farciture (*Ave maria en couple* de Gautier l'Espicier, *Ave Maria* de Baudouin de Condé, *Credo*, *Pulcherrium dictamen*, etc.). Il est d'ailleurs à parier que son efficacité structurante est à son tour redoublée par la mise en page typique des poèmes hélinandiens qui marque l'entrée de chaque « couple de XII vers » par une lettrine saillante et qui, par le fait même, porte l'attention sur le lieu précis où se déploient ces acrostiches. L'*incipit* de chaque bloc de douze vers correspond en somme à un point de repère textuel et matériel à forte teneur conventionnelle, qui se laisse réinvestir à des fins de structuration de manières toujours diverses et variées. Qu'il s'agisse de revisiter le procédé lyrique du *cobla capfinas* (*Dit de la Tremontaine*), de renoncer à l'apostrophe au profit du discours direct (*Vers du droit* et *Dit des droits*) ou de repenser la déclinaison des « états du siècle » sous la forme d'une construction en miroir (*Mariages des filles au Diable*), il fournit un outil de structuration qui permet à chaque poète d'affirmer la singularité de son projet littéraire tout en marquant son allégeance à la plus grande famille des textes en strophe d'Hélinand.

Cette pratique contribue également à assurer une certaine fermeté à leur structure, voire à interdire toute tentative de modifier l'ordre des douzains faute de désarticuler les acrostiches, les *capfinas* et les séries de toutes sortes qui se déploient à la hauteur des initiales. Il va sans dire que tous les textes hélinandiens n'affichent pas une telle fermeté. Dans certains cas comme le *Regret Notre Dame* ou encore les *Vers d'amours*, les

modifications apportées à l'ordonnement des strophes sont légion. Mais ces pratiques semblent insuffisantes pour s'ériger en norme et pour conclure, comme l'ont fait tant de médiévistes, que la poésie hélinandienne se caractérise par « l'absence d'ordre rigide dans la succession logique des strophes⁴¹ ». Et même dans les cas comme les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont, où les manuscrits affichent des variations significatives quant à l'ordre des douzains, il semble possible, suivant Jean-Pierre Bobillot, d'identifier certains principes de structuration globale, qui engagent à nouveau le parcours des initiales et qui se maintiennent avec constance par-delà l'épreuve de la réécriture (Robert le Clerc d'Arras, Adam de la Halle) et de l'invention des scribes. Même s'il existe des poèmes hélinandiens qui ne semblent pas investir ce mode de structuration, il faut tout de même conclure au caractère fondateur de cette pratique qui s'impose sous la plume d'Hélinand de Froidmont depuis l'enfance de cette tradition jusqu'à l'âge de son déclin progressif (Guillaume de Digulleville, Jacques Bruyant, etc). L'apostrophe hélinandienne semble donc assumer une fonction structurante qui s'ajoute au potentiel ludique et stylistique associé au jeu des adresses.

Rhétorique de l'apostrophe : vers un « lyrisme de persuasion »

Par-delà les effets de forme, de structure et de sens cultivés dans les poèmes en strophe d'Hélinand, l'apostrophe semble assumer une fonction supplémentaire sur le plan rhétorique. Elle permet en effet, pour paraphraser Adrian Armstrong et Sarah Kay, d'allier les muses de la poésie à celles du savoir⁴². Plus précisément, l'apostrophe se trouve à la base d'un véritable système rhétorique, qui assure la transmission du contenu édifiant tout en donnant lieu à une expérience plus proprement littéraire. Comme toute figure de rhétorique, l'apostrophe contribue à modifier et à infléchir l'*ethos* de celui qui l'énonce, en affectant directement son image et la portée de son discours. L'apostrophe est volontiers investie en ce sens par les poètes hélinandiens. Non seulement leur pratique de l'adresse permet de renforcer la valeur de vérité de l'énonciation édifiante, mais elle repose à cette fin sur une sorte de mise en scène, voire de mise en spectacle où les ressources de la lyrique sont réinvesties pour modifier la *persona* du poète et ajouter un impact dramatique à son

⁴¹ Federico Saviotti (éd.), *Le Vers d'Amours d'Arras*, *op. cit.*, p. 81.

⁴² Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une Muse savante ? Poésie et savoir*, *op. cit.*

propos. Elle s'apparente en ce sens à ce que Paul Zumthor définissait jadis, à la suite de Nancy Freeman-Regalado, comme le « lyrisme de persuasion », soit une catégorie de la poésie médiévale qui « gravite entre deux pôles » en rapprochant « l'expression lyrique » et « la démonstration didactique⁴³ ».

Or avant de préciser le rôle de l'apostrophe dans ce système, il convient d'opérer un bref détour par la théorie médiévale afin de rappeler les principales caractéristiques de cette figure. D'un point de vue rhétorique, l'apostrophe se définit par sa capacité à opérer simultanément sur deux plans distincts. À un premier niveau, elle assume une fonction emphatique qui lui permet d'« augmenter l'effet pathétique d'un argument », comme le résume Roger Dragonetti, en affectant le « ton du discours spontané⁴⁴ ». Cette fonction première, qui consiste en un mot à moduler l'*intensité* du discours, est sans doute celle qui est la plus souvent théorisée au Moyen Âge. En continuité avec le modèle antique de la *Rhetorica ad Herennium*, qui la définit comme un trope « *quae conficit significationem doloris aut indignationem alicujus per hominis, aut urbis, aut loci, aut rei cujuspiam compellationem* ⁴⁵ » (IV, 15), l'apostrophe continue de s'imposer dans la réflexion rhétorique médiévale comme une figure à employer « *cum rei magnitudo postulare videbitur*⁴⁶ » (*Rhetorica ad Herennium*, IV, 15) afin d'ajouter à la force d'impact d'un propos, si bien que certains arts poétiques médiolatins, tels que la *Poetria* de Geoffroi de Vinsauf (ca. 1200), se contentent d'un simple survol de ses effets pathétiques pour définir cette figure et en encadrer l'usage⁴⁷. Insistant à leur tour sur cette fonction emphatique, certains arts poétiques de langue vulgaire comme les *Leys d'amor* recommandent d'utiliser l'« *apostrophe [...] per mostrar major affectio o per manera de contemplatio*⁴⁸ » alors que d'autres accordent un rôle si déterminant à la question récurrente de l'intensité qu'ils

⁴³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 410-417.

⁴⁴ Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprint, coll. « Référence », 1979 [1960], p. 278-279.

⁴⁵ D'abord cité dans *Ibid.*, p. 278 depuis Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1958, p. 71. Traduction selon *Idem* : « sert à renforcer l'expression de la douleur ou de l'indignation en interpellant un homme, une ville, un lieu, un objet quelconque ».

⁴⁶ Cité et traduit dans *Idem* : « quand la grandeur du sujet l'exige ». Edmond Faral hésite quant à la traduction de « *rei magnitudo* » par « grandeur du sujet » en proposant l'alternative « ampleur de développement ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁸ D'abord cité dans Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères*, *op. cit.*, p. 279 depuis Adolf-Félix Gatién Arnoult (éd.), *Monuments de la littérature romane*, *op. cit.*, p. t. III, p. 300. Traduction reprise de *Ibid.*, p. 301 : « pour exprimer mieux le sentiment, ou par une espèce de contemplation ».

peuvent aller jusqu'à confondre l'apostrophe avec l'exclamation à la manière du *Tresor* de Brunet Latin, qui réunit ces deux figures sous l'égide la « clamour⁴⁹ ».

À cette valeur emphatique première s'ajoute une fonction phatique autrement plus déterminante qui assure à l'apostrophe un statut tout à fait distinct parmi les différentes figures du discours : « *apostrophe is different [from other tropes] because it makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit of communication itself*⁵⁰ » comme le relève Jonathan Culler. À ce second niveau, qui relève en termes jakobsoniens de la « fonction contact du langage⁵¹ », l'apostrophe ne se limite plus à un simple ornement destiné à magnifier la surface externe du discours, mais elle modifie en profondeur le processus de communication en permettant d'inviter, voire d'inclure un tiers dans le circuit de l'énonciation⁵². Cet impact sur les fondements du discours est théorisé dès l'Antiquité sous la plume de Quintilien, qui veut que « *sermonem a persona judicis aversum, apostrophe dicitur [...] hic acrior fit atque vehementior ad personam directus alterius* » (*Institutiones*, IX, 63-64)⁵³. Conçue comme un outil de déviation dans les trajets du discours (« *aversum sermonem* »), l'apostrophe donne lieu à une sorte de court-circuit dans le système de communication en se détournant du destinataire attendu (« *a persona judicis aversum* ») pour mieux se tourner directement vers un tiers (« *ad personam directus alterius* »). En appelant une *persona altera* à s'immiscer entre l'émetteur et le récepteur attendu, pour mieux devenir nommément et expressément la cible principale du discours, elle permet non seulement d'infléchir l'*intensité* d'un énoncé, mais elle passe pour ce faire par une modulation dans sa *destination* même.

Même si elle est plus rarement théorisée, la dimension phatique de l'apostrophe n'a pas échappé à la réflexion poétologique médiévale, qui tend d'ailleurs à en préciser la portée. Alors que Quintilien définissait cette figure en fonction d'un contexte juridico-

⁴⁹ Francis J. Carmody (éd.), *Li Livres dou Tresor*, op. cit. Apostrophe et exclamation sont présentés comme un tout dans d'autres textes, voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, op. cit., p. 71-72.

⁵⁰ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 213. Traduction : « l'apostrophe est différente des autres tropes parce que son impact consiste non pas à jouer sur le sens d'un mot, mais bien sur le circuit de communication lui-même ».

⁵¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 209-249.

⁵² Analyse tirée de Fernand Hallyn, « Apostrophe et textualisation » dans Fernand Hallyn (dir.), *Le Sens des formes : études sur la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », 1994, p. 55-56.

⁵³ H. E Butler (éd.), *Complete Works of Quintilian*, Londres, Delphi, coll. « Delphi Classics », 2015.

oratoire en se concentrant surtout sur les adresses à des figures présentes sur place (« *persona iudicis aversum* »), la pensée médiévale de Jean de Garlande attire l'attention sur cette même « fonction contact » tout en élargissant sa portée à des destinataires virtuels : « *Apostrophatio est subita converso sermonis ad aliquem virum absentem causa laudandi uel vituperandi* » (*Parisiana poetria*, IX, 376-377)⁵⁴. Conçue en ce sens, la déviation du système d'énonciation devient l'instrument d'une sorte de mise en scène qui, en s'adressant à une personne absente (« *ad aliquem virum absentem* »), permet d'intégrer des présences factices, voire fictives dans l'ordre du discours – ce qui s'accompagne évidemment d'un riche potentiel de réappropriation littéraire.

Art poétique occitan du XIV^e siècle qui propose la synthèse des pratiques les plus caractéristiques des chansons de troubadour, les *Leys d'amors* proposent un exposé particulièrement technique, truffé de considérations grammaticales et d'exemples vernaculaires et latins, afin de rendre compte de la « fonction contact » de l'apostrophe, tout en soulignant de façon explicite sa capacité à engendrer sa propre dramaturgie :

E fan se aquestas figuras, cant hom vira la tersa persona, en segonda, so es cant hom parla primieramen en tersa persona e pueys en segonda, coma hom fay en las letras [...]. Aras ha parlat en tersa persona, aras comensa a parlar en segonda can ditz « *Ay cors gracios, / Lunh outra ses vos, / No mes agradiva* » e per mostrar major affectio o per maniera de contemplatio sostenem aquesta maniera de parlar e majormen en la tornada so es cant hom per tot lo dictat ha parlat en tersa persona, e pueysh en la tornada parlara ab sa dona en segonda persona [...]. Aquo meteysh en aquel salm *Miserere mei Domine, miserere mei*, pueys se muda en lautre vers can ditz *clamabo ad Deum altissimum*⁵⁵.

En insistant cinq fois plutôt qu'une sur le changement de personne grammaticale qui permet de « virar » du mode descriptif de la « tersa persona » à un rapport plus intime « en

⁵⁴ D'abord cité dans Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères*, op. cit., p. 279-280 depuis Traugott Lawler (éd.), *The Parisiana Poetria. John of Garlande*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale studies in English », 1974.

⁵⁵ Adolf-Félix Gatién Arnoult (éd.), *Monuments de la littérature romane*, op. cit., p. 300 et 302. Traduction reprise de *Ibid.*, p. 301 et 303 : « Ces figures se font, lorsqu'on change de la troisième personne en seconde, c'est-à-dire quand on parle premièrement à la troisième, et ensuite à la deuxième, comme on fait dans les lettres [...] il commence à parler à la deuxième, quand il dit : "Ah ! corps gracieux, / Nul autre que vous / Ne m'est agréable". Nous approuvons cette manière de parler, pour exprimer mieux le sentiment, ou par une espèce de contemplation, surtout dans la tornade : c'est-à-dire que quand, dans tout le cours de l'ouvrage, on a parlé à la troisième personne, nous approuvons que, dans la tornade, on parle à sa dame, à la seconde personne [...] ainsi que dans le Psaume *Miserere mei, Domine, miserere mei*, où l'on s'adresse à la seconde personne, et ensuite on emploie la troisième dans le verset suivant *Clamabo ad Deum altissimum* ».

segonda persona », l'auteur des *Leys d'amors* se montre tout à fait conscient de la dimension phatique de l'apostrophe qui consiste à « *troping not on the meaning of a word but on the circuit of communication itself*⁵⁶ ». Qu'il s'agisse d'interpeler une personne (« *sa dona* ») ou une personnification (« *cors gracios* »), voire le Seigneur lui-même comme dans le psaume favori du Reclus de Molliens, qui est cité ici en toutes lettres (« *Miserere mei Domine* ») selon une intéressante coïncidence, cette figure qui permet de changer la *destination* du discours peut donner lieu à des simulations littéraires de toutes sortes. En faisant acte d'entretenir un rapport personnel et privilégié avec différents destinataires qui demeurent par définition absents du contexte d'énonciation, car il se produit « *coma hom fay en las letras* », l'apostrophe relègue le destinataire empirique au rôle de voyeur, qui assiste au spectacle d'une interaction factice avec une présence virtuelle, qui existe dans l'espace du discours par le seul fait d'avoir été convoquée⁵⁷.

Ce potentiel littéraire qui relève pratiquement de la mise en scène se laisse volontiers réapproprié en domaine hélinandien au profit d'une véritable dramaturgie de l'énonciation. Afin d'en apprécier la portée, il faudra procéder par étapes en distinguant trois différents degrés dans la pratique hélinandienne de l'apostrophe. Puisque la valeur de ce procédé peut se modifier, comme on vient de l'entrevoir, en fonction du type de figure interpellée, ces trois grandes lignes seront tracées selon le destinataire choisi. Après avoir interrogé les adresses à l'auditeur-lecteur empirique, qui se donnent pour ainsi dire comme le « degré zéro » de l'apostrophe hélinandienne et qui assument une fonction purement didactique, il sera possible de procéder comme dans une échelle graduée vers des procédés plus proches de la mise en scène littéraire et bientôt de la poésie, telle que définie en grande partie par Jonathan Culler dans son ouvrage paru en 2015 sur la *Theory of the Lyric*⁵⁸ à la suite des différents travaux qu'il mène depuis les années 1980 sur les rapports fondamentaux entre la poésie et l'« *apostrophic fiction*⁵⁹ ». En montrant ainsi comment les poètes hélinandiens utilisent ces trois degrés de l'apostrophe pour modifier la portée de

⁵⁶ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, op. cit., p. 213. Traduction : « non pas à jouer sur le sens d'un mot, mais bien sur le circuit de communication lui-même ».

⁵⁷ Interprétation inspirée de *Idem*

⁵⁸ *Ibid*, surtout p. 187-243.

⁵⁹ *Idem* et Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*, London / New-York, Routledge, coll. « Routledge classics », 2011 [1981], p. 161 ; « Lyric, history, and genre », *New Literary History*, vol. 4, n° 4, 2009, p. 879-899.

leur voix, il deviendra possible de poser les bases d'un système plus vaste d'énonciation à la fois littéraire et didactique, dont la pleine portée apparaîtra plus loin (chapitres 5 et 6).

Poème allégorique en strophe d'Hélinand, le *Dit de l'Ortie* de Watriquet de Couvin⁶⁰ est emblématique du premier degré de l'apostrophe dans la mesure où les appels se dirigent vers l'auditeur-lecteur empirique dans la grande majorité des cas (13 apostrophes sur 18). Exploité au profit de la « fonction contact » du langage, afin de mettre en scène une relation directe entre le poète et son public, le vocatif ainsi utilisé sert d'abord au sein du corpus à renforcer un canal de « transmission didactique », tel que défini par Bernard Ribémont comme un « processus situé sur un axe vertical qui [met] à la portée d'un "public moyen" des connaissances de "haut niveau"⁶¹ ». Dans son *Dit de l'Ortie*, Watriquet de Couvin mise en ce sens sur un canal de transmission vertical, plus ou moins calqué sur la relation maître-élève, qui assure une position dominante au poète et qui lui permet d'exercer un contrôle strict sur le processus de communication dans son ensemble. Qu'il se contente de rappeler le destinataire à son propre rôle de récepteur du discours par des formules comme « Princes, donques à moi entens » (*Ortie*, str. 38, v. 1) ou qu'il le pousse explicitement à s'incliner devant son discours en lui interdisant tout droit de regard sur son contenu « Princes, entent dont à mes dis, / Et te garde ne me desdis » (str. 19, v. 1-2), il utilise l'appel à l'auditeur-lecteur empirique afin de diriger et de contrôler la réception de son poème en procédant de façon explicite à une répartition inégale des rôles, qui le pousse même à se présenter comme la source unique et exclusive de toute énonciation édifiante valable : « Entent, princes, et si t'estruis / En bonnes meurs, si que tes truis / Ne viengne de l'autrui destruire » (str. 39, v. 1-3). Loin d'inciter son lectorat à ajouter son propre « surplus de sens » à la lecture, pour paraphraser Marie de France (*Lais, Prologue*, v. 16), Watriquet de Couvin s'applique en somme à sceller et à limiter les possibilités d'interprétation dans une trame à sens unique, où la valeur et la portée du discours sont fixées à l'avance par le poète, qui s'impose décidément comme le maître de la parole.

⁶⁰ Édition et datation de Auguste Scheller, *Dits de Watriquet de Couvin, op. cit.*, p. 137-153. Il est à noter qu'une version abrégée de ce texte, comportant seulement 9 str. (*inc* : « A ces hautes solempnités ») était jadis considérée – à tort – comme une pièce autonome, dont le titre était *Dit des princes*, mais qui n'est en fait qu'un extrait du *Dit de l'Ortie*. Cela explique pourquoi l'annexe présente un texte hélinandien sans titre, dont la désignation conventionnelle est *Dit des princes II* (*inc* : « [...] On a les barons longuement »), ce qui servait autrefois à le distinguer de ce pseudo *Dit des princes I*.

⁶¹ Bernard Ribémont, « L'établissement du genre encyclopédique au Moyen Âge », art. cit., p. 10-11.

Ce même procédé peut également servir à engager l'auditeur-lecteur à participer de façon plus active à la transmission du contenu édifiant tout en demeurant, bien sûr, dans les limites du monologisme le plus strict. Chez le Reclus de Molliens, il s'agit par exemple de susciter la participation du destinataire par des questions rhétoriques adressées au public en utilisant l'apostrophe pour asséner à son destinataire des assertions déguisées : « Hom, tout chou muet de covoitise, / Ki tous les maus en toi atise. / Ou est cose ki mieus apere ? » (*Mis.*, str. 127, v. 1-3). Ce procédé rhétorique élémentaire, qui n'a certes rien de propre au corpus hélinandien et qui peut évidemment apparaître en l'absence d'apostrophes, intéresse dans la mesure où il contribue, à force de répétitions, à maintenir un contact permanent entre le poète et son destinataire – cela à plus forte raison dans une œuvre comme celle du Reclus de Molliens qui compte plus d'une cinquantaine de questions rhétoriques ! Non content d'exiger l'attention constante de son destinataire, qui est sans cesse rappelé à l'ordre par ces questions incessantes, le poète va jusqu'à lui commander explicitement de lui « répondre » comme s'il devait s'engager activement dans une interaction d'apprentissage réelle : « *Hom, or entent et me respont / De trois choses, se tu ses dont / Tu venis, ou iés, ou iras.* » (*Mis.*, str. 8, v. 1-3).

Or l'adresse au destinataire intéresse surtout dans la mesure où elle engendre un rapport particulier à la textualité, qui repose sur la rupture permanente de l'autonomie de l'espace textuel. Ainsi chaque fois que le poète délaisse la trame pour mieux se tourner de façon frontale vers son auditeur-lecteur empirique, il tend pour ainsi dire à rompre le quatrième mur de la textualité. Il en résulte une rupture de continuité dans l'espace littéraire, qui correspond d'autant mieux à la définition du didactisme qu'elle recoupe sa valeur implicite en s'opposant directement au critère de littéarité par excellence des modernes, à savoir l'autonomie de l'œuvre d'art. Penseur emblématique de la théorie littéraire du XX^e siècle, Northrop Frye est tout à fait conscient de l'effet de rupture provoqué par ce type d'adresse, si bien qu'il estime que la seule présence de ce procédé dans une œuvre littéraire justifie une exclusion complète du domaine de la littérature : « *direct address, or straight discursive writing, cease to be literature*⁶² ». Si cette formule

⁶² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1971 [1953], p. 53. Traduction : « Les adresses directes ou l'écriture discursive brute cessent d'être de la littérature ».

n'étonne guère sous la plume de ce théoricien moderne, il reste que sa vision correspond *mutatis mutandis* aux pratiques médiévales les plus communes.

Comme l'a d'abord relevé Jonathan Culler à partir d'un vaste corpus d'œuvres occidentales d'époques variées, la tendance dominante consiste non pas à exclure le recours à l'adresse au destinataire empirique, mais bien à concentrer son usage dans certains passages ciblés, qui correspondent le plus souvent aux prologues et aux épilogues⁶³. Les troubadours et les trouvères, qui tendent à placer majoritairement leurs adresses aux destinataires dans les tornades et les envois de leurs textes chantés, comme le remarquent d'ailleurs les *Leys d'amors* (« aquesta manera de parlar e majormen en la tornada »), répondent parfaitement à ces observations. De même, les auteurs de textes narratifs médiévaux tendent également à regrouper leurs adresses aux destinataires en ouverture et en finale en plus de les utiliser dans les passages de transition qui servent de chevilles entre les différentes scènes de leur récit. Comme ce type d'apostrophe affecte directement la continuité diégétique d'une œuvre en exigeant une interruption de la trame pour entrer en contact avec le hors-texte, il n'y a pas à s'étonner que la pratique la plus répandue consiste à y recourir dans les passages liminaires qui se posent déjà, par définition, à l'extérieur du récit ou du propos. En d'autres termes, les appels au destinataire empirique se concentrent précisément dans les passages qui « *cease to be literature* » pour reprendre la formule de Northrop Frye.

L'interruption peut même s'ériger en véritable système dans certains poèmes hélinandiens. Le *Miserere* du Reclus de Molliens est sans doute celui qui la pousse à son extrémité la plus notable, car l'adresse au destinataire empirique réapparaît à plus de 80 reprises, sous une forme pratiquement inchangée, au sein de ce poème : « Hom, entent ! », « Hom, or entent ! », « Hom, or entent cha en avant ! » (*Mis.*, str. 18-20, v. 1). Par cet impératif insistant qui traverse l'intégralité de la trame de l'œuvre, comme le ferait un véritable *ostinato* musical, le poète brise continuellement l'effet d'immersion entraîné par sa propre construction littéraire comme s'il cherchait à interdire toute consommation dérivative et escapistes de son propre texte en privilégiant le rappel à l'ordre et le retour au monde réel. Si ce procédé s'accompagne d'une rupture d'autonomie de l'espace textuel, il

⁶³ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, *op. cit.*, p. 191-201.

devient également l'occasion d'opérer une mainmise plus directe sur le comportement et les actions du destinataire. Pour reprendre le mot de Paul Ricoeur, ce procédé facilite en quelque sorte le passage *Du Texte à l'action*⁶⁴, en multipliant les passerelles qui ouvrent vers la réalité concrète du lectorat et qui facilitent sans doute, par le fait même, la prolongation de l'expérience du texte édifiant et la mise en action de ses conseils sur la morale et la foi dans la vie concrète du destinataire. Ainsi le procédé de l'adresse au lecteur empirique, qui permettait déjà d'encadrer les possibilités interprétatives et d'engager le lectorat dans une dynamique de transmission des savoirs à sens unique, se traduit également par l'aménagement d'une voie d'accès concrète vers l'univers de l'action. Par la rupture constante de l'autonomie de l'espace textuel, il peut au passage rappeler au public qu'il n'est pas là pour se perdre dans l'espace des lettres et pour y divaguer à loisir. Il serait difficile en somme de répondre avec plus d'exactitude aux définitions attendues du didactisme. Cette dimension proprement didactique fait donc partie intégrante de la démarche du Reclus de Molliens, mais il n'en demeure pas moins que ce premier degré de l'apostrophe est loin de rendre compte de toute la portée des stratégies d'énonciation qui lui sont associées.

À un second niveau, le poète ne s'adresse plus à son public de façon générale, mais il cible des catégories en particulier. En utilisant l'apostrophe hélinaudienne pour s'adresser personnellement aux « Rois », aux « Justichiers », aux « Chevaliers », aux « Prestre » ou encore aux « Bons povres » comme dans la section de *Carité* consacrée à la revue des « états du siècle », le poète ajoute une certaine complexité au système énonciatif. Comme le destinataire empirique singulier ne peut appartenir, par définition, qu'à certaines de ces catégories à l'exclusion de certaines autres, il se trouve engagé dans un rapport fluctuant avec la voix du poète. Tantôt interpellé de manière personnelle par une adresse qui se situe au « degré zéro » de l'apostrophe édifiante, tantôt laissé à l'écart d'un discours expressément dirigé vers un tiers, l'auditeur-lecteur empirique est appelé à passer, de strophe en strophe, du rôle d'observateur extérieur à celui de cible formelle du discours. Ainsi le simple fait de viser personnellement des catégories de destinataires typés contribue à mettre en œuvre une dynamique de communication fondamentalement flottante, qui se

⁶⁴ Paul Ricoeur, *Du Texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986.

modifie en permanence en fonction du statut du destinataire empirique et qui entraîne une redistribution constante des rôles dans le système d'énonciation. Il en résulte une sorte de jeu de chaise musicale énonciatif, qui présente un double intérêt.

Le premier consiste à faire contraste avec les pratiques les plus courantes dans la tradition des « états du siècle ». Dans ce type de textes, la norme consiste selon Jean Batany à privilégier les « méta-portraits⁶⁵ », qui visent l'archétype derrière chaque catégorie sociale sans impliquer directement le public. Qu'il s'agisse de textes en couplet d'octosyllabes comme l'*État du monde* de Rutebeuf⁶⁶ et de la *Bible* du seigneur Hugues de Berzé⁶⁷ ou de poèmes strophiques comme les *Estas* de Gilles li Muisit ou le *Livre des manières* d'Étienne de Fougères en quatrain d'octosyllabes monorimes⁶⁸, le « je » de l'énonciation décline typiquement le « nom collectif » de chaque catégorie sociale en recourant à la troisième personne pour en faire un portrait général⁶⁹, dont le degré d'abstraction peut varier⁷⁰ :

Ensi tout boin abbet doivent bien ordener
Spirituel premiers, sainte vie mener,
Le rieule bien tenir, exemples boin dener,
D'aler en paradis cescuns se doit pener.
(*Estas*, Gilles li Muisi, v. 601-604)

⁶⁵ Jean Batany, « Normes, types et individus : la présentation des modèles sociaux », dans Danièle Buschinger (dir.), *Littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque des 5 et 6 mai 1978*, Paris / Amiens, Champion, 1979, p. 177-200, p. 190. Ses observations sont réalisées sur des textes latins et vernaculaires du XII^e siècle, mais elles se laissent généraliser.

⁶⁶ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 81-93. Il est à noter que l'attribution de ce texte est discutée même s'il demeure associé par convention à la production de ce poète, voir Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., t. I, p. 382.

⁶⁷ Félix Lecoy (éd.), *La Bible au seigneur de Berzé*, Paris, Droz, 1938.

⁶⁸ Anthony Lodge (éd.), *Le Livre des manières. Étienne de Fougères*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979.

⁶⁹ À la différence des trois autres textes tout juste cités, où le « je » utilise la troisième personne de façon quasi-exclusive pour désigner les « estats », le grand admirateur du Reclus de Molliens qu'est Gilles li Muisi propose une alternance en utilisant la deuxième personne à l'occasion.

⁷⁰ Jean Batany, « Normes, types et individus », art. cit. conçoit à cet égard quatre degrés, qu'il organise en une typologie en s'intéressant d'abord à « la dénomination abstraite, qu'on pourrait appeler le degré inanimé de la typologie ; puis à la dénomination proprement typique, c'est-à-dire au degré défini, singulier ou plusieurs ; puis à une zone ambiguë que j'appellerai dynamique de l'individualisation, et qui représente divers degrés de l'imaginaire ; enfin la désignation exemplaire ».

La stratégie du Reclus de Molliens est tout autre. Ce qui se décrète généralement par des formules descriptives et impersonnelles dans les « états du siècle » s'énonce et s'affirme à la deuxième personne avec l'intimité pressante du vocatif :

Abbes, respont moi, ke fais tu,
Ki jadis rompis le festu
Au monde, ke por Diu laissas ?
Quant des vius dras te vi vestu,
Tu me moustras mout grant vertu ;
Après Dieu grant cours t'eslaissas,
Quant al ordre ton col plaissas.
A chel jour Sathan mout quassas.
Sous toi l'avoies abatu.
Tu vainkis, quant tu t'abaissas,
Mais l'onours dont toi essauchas
T'a en le luite rembatu
(*Car.* , str. 103, v. 1-12)

La différence est appréciable. Même si les figures interpellées par le Reclus de Molliens continuent de se limiter à des archétypes, car elles sont dépourvues de contours personnels et individués, le seul fait de recourir à la deuxième personne pour s'adresser à elles suffit comme le résume Jean Batany à engager « la participation du lecteur, participation fictive bien sûr, mais qui signifie qu'on touche plus directement au monde réel⁷¹ ».

Ce simulacre de rapport personnel au public peut même se laisser replacer dans une mise en scène plus générale. Depuis le roi jusqu'au menu peuple, en passant par le juge, le marchand et l'abbé, le Reclus de Molliens profère ses conseils à une pluralité de figures, passant volontiers de l'une à l'autre, comme si elles étaient réellement rassemblées autour de lui : « Prestre, soies sages et fort ! » (str. 68, v. 1), « Cloistrier, ordene te persone » (str. 136, v. 1), « Chevalier, aprent le doctrine » (str. 49, v. 1). En s'adressant à des figures aussi diverses comme si elles étaient à *portée de voix*, le poète crée autour de lui un lieu d'imagination, une situation de communication fictive, qui ne manque pas de rappeler celle de l'homélie. Quelle autre situation bien connue du public médiéval permet ainsi de rassembler des figures aussi disparates en un même espace en les réunissant autour d'une

⁷¹ *Ibid*, p. 189 fait ce commentaire au sujet du *De Contemtu Mundi* de Bernard de Morval, qui fait partie des rares textes considérés dans son étude où la deuxième personne est utilisée.

même parole édifiante et autorisée ? En évoquant ainsi la « parole vive » du sermon⁷², le poète associe peut-être sa propre voix à un certain prestige, voire à une certaine autorité qui ajoute à la portée déjà plus personnalisée de son propos tout en répondant à une habitude culturelle, qui consiste à trouver un profit édifiant dans le spectacle du « châtiment » d'un autre.

À un troisième et dernier niveau, les textes en strophe d'Hélinand usent du vocatif dans un contexte autrement plus ambigu qui leur permet de développer un mode alternatif, voire proprement hélinandien d'assurer la transmission du savoir. Il s'agit encore une fois de miser sur l'apostrophe pour offrir une nouvelle portée à une pratique par ailleurs conventionnelle, en l'occurrence celle de la personnification. Par rapport aux entités personnifiées qui circulent dans les textes narratifs ou qui font tout simplement l'objet d'une description dans le cadre d'un texte allégorique, les personnifications invoquées par le vocatif présentent un statut distinct. Les arts poétiques médiévaux semblent d'ailleurs le reconnaître, car « ils envisagent trois possibilités, pour un “abstrait” d'intervenir dans le discours » comme le résume Armand Strubel : soit les personnifications s'expriment au « je » par le biais de la prosopopée (« *conformatio* »), soit elles sont décrites à la troisième personne par l'exposé de leurs actions (« *denominatio* »), soit encore elles sont interpellées de façon personnelle par l'apostrophe (« *exclamatio* »)⁷³. Cette typologie en trois temps repose en partie sur les différences de personnes grammaticales, qui permettent de rendre compte des rôles distincts attribués aux personnifications (locuteur, agent d'actions et destinataire du discours⁷⁴), mais elle cerne également au passage une caractéristique poétique plus fondamentale.

L'apostrophe possède un pouvoir de représentation tout à fait singulier lorsqu'il s'agit d'enclencher le mécanisme de la personnification – procédé qui est défini dans les arts poétiques du Moyen Âge à partir de l'idée d'un « passage de l'inanimé vers l'animé⁷⁵ ». Car le simple fait de recourir au vocatif pour s'adresser à une réalité intangible, comme dans les emblématiques appels à la Mort d'Hélinand de Froidmont, représente une

⁷² Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Au XIII^e siècle, une parole nouvelle », art. cit., p. 258-279.

⁷³ Armand Strubel, « *Grant senefiance a* », *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ *Idem*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27-31 et p. 47-49, mais surtout Daniele James-Raoul, « La personnification dans les arts poétiques médio-latins des XII^e et XIII^e siècle », dans Mireille Desmaules (dir.), *La Personnification du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 35-52.

sorte de « raccourci » dans la fabrication d'une entité personnifiée. Nul besoin d'en proposer un portrait physique, à la manière de Jean de Meun qui repose notamment sur la formule « Mors, qui de noir le vis a taint » pour donner corps à cette figure (*RR.*, v. 15949). Nul besoin non plus de lui donner vie en rendant compte de ses intentions, de ses actions et de ses discours comme dans le long passage du même récit (*RR.*, v. 15903-15986) qui relate la véritable chasse à l'homme que mène la Mort auprès des vivants, toujours condamnés à être rattrapés : « Cil s'en fuient et mors les chace / .X. anz ou .xx., .xxx. ou .lx. [...] / Voire octante, nonante, cent / Lors va quanqu'el tient depecent » (*RR.*, v. 15952-53 et 15955-56). Ces stratégies descriptives et discursives qui relèvent de la *denominatio* et de la *conformatio* peuvent certes correspondre à la pratique des poètes hélinandiens, mais elles demeurent fondamentalement accessoires, dans la mesure où elles viennent s'ajouter à un mécanisme déjà enclenché.

En usant de l'apostrophe pour s'adresser à une entité abstraite ou à une simple chose, le poète s'engage *de facto* dans une interaction personnelle avec elle en la traitant comme une entité grammaticalement subjective et subjectivée, apte à recevoir un discours et à s'engager dans une interaction personnelle entre un « je » et un « tu » à la manière d'une véritable personne⁷⁶. En ce sens, le fait de recourir à l'apostrophe pour s'adresser à une entité comme la mort peut donc apparaître comme une sorte de « *performative act* », car elle permet de faire naître un véritable personnage, d'assurer le passage de l'inanimé vers l'animé, par un simple acte de langage. Certes, la magie opère seulement si l'auditeur-lecteur veut s'autoriser une « *willing suspension of disbelief*⁷⁷ » en acceptant que le poète possède la capacité de s'adresser à une entité comme la mort. Or lorsque ces « conditions de félicité » sont réunies, cet acte de langage suffit à ce que Jonathan Culler désigne comme « *the apostrophic fiction* », à savoir cette illusion qui veut que « *the things of earth function as "thous" when addressed*⁷⁸ ». Pour reprendre la théorie des actes de langage, l'apostrophe ne se limite pas à un acte « représentatif » ou « descriptif » (les mots s'ajustent au monde), mais elle se donne comme un véritable acte « directif » (le monde s'ajuste aux mots). En

⁷⁶ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, *op. cit.*, 154-164.

⁷⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*, London, Penner, 1817, vol. II, p. 2. Traduction : « suspension consentie de l'incrédulité ».

⁷⁸ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, *op. cit.*, p. 161. Traduction : « les choses de ce monde fonctionnent comme un "tu" lorsqu'on s'adresse à elles ».

ce sens, l'apostrophe confère au poète un pouvoir quasi-démiurgique, qui est celui qui appartient sans doute en propre à la poésie.

Le pouvoir de l'« *apostrophic fiction* » se laisse encore mieux apprécier par contraste. Dans les récits médiévaux comme le *Roman de la Rose* ou les divers *Voyages dans l'au-delà*, les mécanismes de la personnification sont loin de se déclencher par un simple acte de langage. En plus de recourir aux ressources de la *denominatio* et de la *conformatio*, ils doivent avant tout mettre en œuvre un univers diégétique où la personnification est *possible*, comme l'ont relevé différentes études sur l'allégorie. Pour ce faire, ils recourent le plus souvent à ce que Fabienne Pomel désigne comme des « embrayeurs d'accès à un autre monde⁷⁹ » qui marquent une rupture temporelle, spatiale ou existentielle avec l'expérience familière : qu'il s'agisse du motif du songe, du voyage ou de la fausse-mort, ces dispositifs d'accès à un « autre monde » permettent d'isoler l'expérience de la personnification dans un univers à part, qui se referme d'ailleurs comme il s'était ouvert, par le biais d'une série de dispositifs de fermeture strictement codifiés. La transition de l'inanimé vers l'animé n'est donc possible que si et seulement si elle se produit dans un « autre monde », qui se signale comme extérieur et étranger en restant scellé de manière hermétique, voire en faisant rimer « songe » avec « mensonge » pour marquer explicitement son caractère autonome et fictionnel.

La distance déjà établie par ces dispositifs est d'ailleurs renforcée par la posture d'énonciation assumée par le narrateur. Dans l'« autre monde » déjà isolé de ces récits allégoriques, le « je » de la voix narrative s'apparente moins à un démiurge qu'à un simple « touriste », qui visite une terre étrangère et se familiarise avec les personnifications locales pour mieux raconter son expérience sur le mode du récit au passé. Tout est donc mis en œuvre pour renforcer la distance avec l'univers de la personnification. Alors que le temps de verbe privilégié isole cette expérience dans l'« autrefois » de la narration au passé et que le contexte diégétique la confine déjà dans un « ailleurs » comme celui du songe ou de l'au-delà, le « je » de la voix narrative adopte un point de vue extérieur qui lui permet d'offrir une forte apparence d'autonomie à cet « autre » monde qu'il explore⁸⁰. Tout se

⁷⁹ Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà*, op. cit., p. 273.

⁸⁰ Est ici évoquée la triade à la base de la réflexion de Francis Dubost dans *Aspects fantastique de la littérature médiévale (XII^e-XIII^e siècles) : l'autre, l'ailleurs et l'autrefois*, Paris, Champion / Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991.

passé comme si le décor, les lois et les personnages de cette terre étrange et étrangère préexistaient à l'arrivée du narrateur et pouvaient pratiquement continuer d'exister après lui. Masquant ainsi son propre rôle dans la construction diégétique, il prend alors l'attitude d'un naïf qui découvre l'univers qu'il a lui-même créé, alors que les lieux et les enjeux semblent lui apparaître progressivement au fur et à mesure de son parcours.

Le poète hélinandien qui recourt à l'apostrophe ne s'embarrasse pas de tels codes. À la manière d'une sorte de sésame, le seul recours à l'adresse lui permet immédiatement d'accéder à cet « autre monde » où la personnification est possible, sans autre forme de « mécanisme d'embrayage ». Que l'on pense par exemple au poème d'Hélinand de Froidmont, où la figure de la Mort est invoquée dès la toute première ligne sans autre entrée en matière :

Morz, qui m'as mis muer en mue
En cele estuve o li cors sue
Ce qu'il fist el siecle d'outrage,
Tu lieves sor toz ta maçue,
(*VM-H.*, str. 1, v. 1).

Dans ce texte dépourvu de prologue, ces quelques vers d'ouverture semblent suffire à poser les coordonnées de base du texte. Non seulement ils imposent un univers textuel où la personnification est possible, mais ils permettent au poète de revendiquer son accès privilégié aux figures d'un « autre monde » par le seul pouvoir de ses appels, ce qui ne manque pas de modifier son *ethos*. Non sans une certaine forme de superbe, le poète se présente comme celui qui peut s'entretenir *facie ad faciem* avec la Mort elle-même – sans même prendre la peine de situer cette rencontre improbable dans un autre temps, un autre lieu ou un autre niveau de réalité. Loin de reposer sur un dispositif de rupture avec l'expérience familière, le passage de l'inanimé vers l'animé se situe au contraire dans l'ici-et-maintenant de l'énonciation. Non seulement elle donne lieu à un énoncé au présent (« Tu lieves sor toz ta maçue ») – au même titre, d'ailleurs, que la quasi-totalité des propositions associées au vocatif dans les *Vers de la mort* –, mais elle entraîne un effet d'immédiateté qui dépasse la simple question des temps de verbe⁸¹.

⁸¹ La réflexion qui suit est inspirée des considérations sur la temporalité de l'apostrophe proposées par Jonathan Culler, *The Pursuit of Sign*, op. cit., p. 165-171.

Pour l'auditeur-lecteur qui accepte de se prêter à son jeu, les appels du poète entraînent alors une impression d'immédiateté étrange. Tout comme le dialogue de théâtre qui se réalise dans l'*hic et nunc* de l'énonciation, il assiste à une interaction qui se réalise en temps réel, sans aucune forme de décalage avec le temps de la lecture-performance du poème. Ainsi marquées par une forme d'immédiateté, ces interactions gardent cependant quelque chose de décalé, car elles impliquent une figure fondamentalement allusive, qui reste toujours hors-champ, car la présence de la personnification interpellée n'est que suggérée, supposée et sous-entendue par le fait que le poète s'adresse à elle. Comme dans le cas de l'acteur absent des planches qui est la cible d'un discours proféré depuis la scène, on devine sa présence parce que *quelqu'un lui parle*. Or ce quelqu'un, qui n'est autre que le poète-narrateur, s'attribue par-là un pouvoir encore plus privilégié, celui de composer avec des figures allusives qui n'existent que *par* et *pour* ses appels. À la manière de l'illuminé qui s'adresse à ses chimères comme si elles étaient réellement présentes devant lui, il se confère la capacité de s'entretenir avec des figures que lui seul peut voir et qui s'offrent à la représentation de manière indirecte par le truchement de ses adresses.

Dans sa *Theory of the Lyric* comme dans ses différentes réflexions sur le rôle de l'apostrophe, Jonathan Culler note l'omniprésence d'un même geste dans les littératures occidentales associées à la poésie⁸² : depuis l'aède antique qui possède un accès privilégié aux Muses et aux Dieux jusqu'aux vers modernes d'un Lamartine qui usent d'interjections telles que « Objets inanimés, avez-vous donc une âme » (*Milly ou la terre natale*, v. 15), en passant évidemment par les troubadours et les trouvères qui s'adressent volontiers à des personnifications comme « Amours » et « Cœurs » dans leurs chansons courtoises, ces œuvres qui s'opposent à presque tous les égards quant à leur registre et à leurs thèmes, voire à leur mode de performance (chanté / non-chanté), s'unissent cependant de façon étroite par leur recours commun à un même procédé, dont Jonathan Culler estime qu'il forme l'un des marqueurs distinctifs de la poésie : « *the lyric is characteristically the triumph of the apostrophic*⁸³ ». Les liens intimes qui unissent l'apostrophe à la poésie s'expliquent selon lui par l'impact sur l'*ethos* du poète :

⁸² Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, p. 187-243.

⁸³ Jonathan Culler, *The Pursuit of Sign*, op. cit., p. 165. Traduction : « la lyrique est, fondamentalement, triomphe de l'apostrophe ».

The vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him [as a poet]. The object is treated as a subject, an “I” which implies a certain type of “you” in its turn. One who successfully invokes Nature is one to whom Nature might, in its turn, speak. He makes himself a poet, a visionary [...]. In these terms the function of apostrophe would be to make the objects of the universe potentially responsive forces: forces which can be asked to act or refrain from acting, or even to continue behaving as they usually behave⁸⁴.

Le poète qui s’entretient avec un objet ou une entité abstraite se présente comme un être résolument à part, qui possède un accès spécial à un autre niveau de réalité. Tout comme le prophète qui sait percevoir ce qui reste imperceptible aux yeux de tous les autres, il se présente comme celui qui voit ce que les autres ne voient pas et qui peut révéler ce qui reste voilé aux yeux de tous.

Fort de ce pouvoir, qui fait déjà de lui un être hors-norme et qui entoure sa propre énonciation d’un *ethos* quasi-surnaturel, le poète s’inscrit de surcroît dans une relation tout à fait privilégiée avec les figures qu’il interpelle. Du moins, ces quelques vers hélinandiens d’Huon de Cambrai abondent en ce sens :

Mors, jou t’apel, mors, jou te proi,
Mors, pren mon cors, jou le t’otroi,
Descent aval, en moi t’afice ;
(*Regret*, str. 26, v. 1-3).

Non seulement le « je » s’adresse à la Mort avec l’intimité de la deuxième personne (« jou t’apel », « jou te proi ») et n’hésite pas à recourir à l’impératif pour lui intimer les commandes les plus directes (« pren mon cors », « Descent aval »), mais il va jusqu’à lui accorder l’autorisation de s’affaler sur lui (« Mors, pren mon cors, jou le t’otroi ») comme si la Faucheuse avait besoin de l’aval du « je » lyrique pour faire ce qu’elle sait si bien faire, inévitablement. Sans nécessairement parler avec Jonathan Culler d’un « *pure*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 157-158. Traduction : « Le vocatif de l’apostrophe est un procédé utilisé par la voix du poète pour établir avec un objet une relation qui le constitue en tant que poète. L’objet est traité comme un sujet, un “je” qui implique un certain type de “tu” en retour. Celui qui parvient avec succès à invoquer Nature est quelqu’un à qui la Nature, en retour, pourrait parler [...] En ce sens, la fonction de l’apostrophe serait de transformer les objets en des forces potentiellement réactives ; des forces à qui l’on peut commander d’agir, de renoncer à agir ou même de continuer à se comporter comme elles le font normalement ».

*embodiment of poetic pretension*⁸⁵ », on peut incontestablement parler d'une posture d'énonciation privilégiée qui assure un prestige spécial à la voix du poète.

Le poète hélinandien s'entoure en somme d'un *ethos* particulier qui lui permet de faire émerger des présences virtuelles par le seul fait de ses appels. Il s'agit parfois de personnages qui appartiennent réellement à la société médiévale et qui se réunissent autour de lui sur le modèle de l'homélie. En s'adressant tour à tour au roi, au marchand, à l'abbé et au menu peuple, comme si toutes ses figures étaient à portée de voix, il crée par son discours un espace à la limite de la fiction, qui lui permet de revisiter la tradition des états du siècle sous une forme plus personnelle, mais également plus proche de l'acte d'imagination. Ce procédé lui permet déjà de construire son *ethos* sur le modèle d'un prédicateur d'une nouvelle forme, qui saurait réactiver la foi chrétienne tout en activant la « *poetic faith*⁸⁶ » qui permet de pleinement goûter la présence factice de ces figures imaginaires. Cette « *poetic faith* » – qui n'est autre chose que la « *willing suspension of disbelief* », du moins selon l'énoncé original du poète romantique Samuel Coleridge (1772-1834)⁸⁷ – est sollicitée de façon encore plus active par les adresses multipliées à des entités personnifiées. Sans même engager les marqueurs conventionnels du surnaturel et de la fiction, qui relèguent typiquement le prodige de l'inanimé animé dans l'univers de « l'autre, l'ailleurs et l'autrefois », il assume une posture d'énonciation qui entoure la voix du poète d'une impression d'étrangeté à la limite du surnaturel et qui relève pratiquement par elle-même de la fiction : les objets n'ont plus à prendre vie dans un espace extérieur et étranger, mais s'animent *ipso facto* dès lors que le poète les convoque par le seul pouvoir de sa voix. Fort de cette capacité à engendrer des présences allusives qui n'existent que *par* et *pour* ses appels, le poète hélinandien s'entoure en somme d'une aura de prestige et de prodige. Mais il peut à tout moment changer la donne et se retourner de façon frontale vers son public réel : « Hom, entent ! », « Hom, or entent ! », « Hom, or entent cha en avant ! » (*Mis.*, str. 18-20, v. 1). Brisant volontiers le quatrième mur de la textualité pour s'adresser

⁸⁵ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, *op. cit.*, p. 158. Traduction : « pure incarnation de la prétention poétique ».

⁸⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁷ Il n'est pas inintéressant de rappeler que cette formule, souvent utilisée en critique de l'attitude demandée du lectorat devant la fiction narrative, provient à l'origine d'une réflexion qui porte non pas sur les prérequis de la narration, mais bien sur ceux de la lyrique. L'énoncé original de *Idem* est « a *willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith* ». Traduction : « suspension consentie de l'incrédulité pour le moment, qui représente la foi poétique ».

directement à son auditeur-lecteur empirique, le poète hélinandien n'hésite pas à emprunter la posture autoritaire du maître pour « chastier » son lectorat dans l'esprit du didactisme le plus pur. Il en résulte un rapport particulier à l'expérience poétique, où les invectives directes les plus sévères alternent sans discontinuer avec la sollicitation de l'imaginaire. En revisitant ainsi l'ensemble des ressources rhétoriques de l'apostrophe à des fins à la fois littéraires et didactiques, les poèmes hélinandiens semblent proposer leur propre version de cette chose, mixte et contrastée, que Paul Zumthor désignait jadis comme le « lyrisme de persuasion ».

PARTIE II :

PERFORMANCE ET PRATIQUES DE LECTURE

CHAPITRE 3 : BRIÈVETÉ ET FRAGMENTATION

L'omniprésence des textes brefs s'impose, tout juste après la récurrence des textes en vers, comme le second principe de groupement textuel le plus répandu au sein de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens. Qu'il s'agisse de miracles, de prières, de *dits* ou même de chansons, les petits textes de toutes sortes qui correspondent à l'« ordre de grandeur¹ » de la brièveté défini par Paul Zumthor (en limitant leur format à « quelques dizaines ou centaines de vers ou de lignes² ») ne cessent de réapparaître parmi ces livres. Malgré les liens étroits qui les unissent au domaine de la brièveté dans l'espace du recueil, les deux poèmes du Reclus de Molliens affichent un format qui n'a rien de court, en se déployant sur près de 3000 vers chacun dans l'édition de référence. Ainsi les liens qui unissent *Miserere* et *Carité* aux textes brefs qu'ils côtoient si volontiers ne se laissent pas expliquer en termes strictement techniques par un simple rapport d'identité ou de proximité de format. Au contraire, ils semblent relever d'un phénomène plus large qui exige de repenser la définition même de la brièveté en tant que catégorie de réception.

À cette fin, il faudra d'abord interroger les pratiques de lecture qui s'illustrent dans la tradition manuscrite avant de poser à nouveau la question de leur forme sous un nouvel angle. Dans les livres qui les associent à des textes brefs, *Miserere* et *Carité* prêtent le flanc à diverses opérations de fragmentation et de segmentation de toutes sortes qui tendent à autoriser, voire à imposer une lecture morcelée : depuis la mise en livre de ces poèmes sous la forme de courts extraits jusqu'à la mise en forme de systèmes de repérage textuel qui facilitent la division du texte en plus petites unités, tout est mis en œuvre pour réaligner ces textes autrement prolixes sur l'axe de la brièveté en misant sur une série d'interventions secondes, qui appellent à un mode de lecture aligné sur le modèle du fragment. Or la demande de brièveté qui s'exprime dans ces livres semble également s'expliquer dans les pratiques d'écriture et de lecture en strophe d'Hélinand. Dans un contexte où l'imposante majorité des poèmes de ce corpus affiche un format réduit, il est à parier que les habitudes

¹ Paul Zumthor, « La brièveté comme forme », art. cit. p. 8.

² *Idem*

d'appréhension associées à cette forme ont pu infléchir la réception des rares textes comme *Miserere* et *Carité* qui contreviennent à cette norme. En comparant la réception de l'œuvre du Reclus de Molliens à celle d'autres poèmes en strophe d'Hélinand, il sera possible d'envisager que la facture formelle du diptyque, pour ne pas dire son appartenance à la famille hélinandienne a pu inciter le public médiéval à le couper et à le découper jusqu'à le réduire, pour ainsi dire, en morceaux.

Dispositif et prédisposition : lecture et écriture modulaires

Du point de vue de sa structure, l'œuvre du Reclus de Molliens s'inscrit à la fois dans l'ordre du continu et du discontinu. D'un côté, elle déploie des principes de structuration définis qui offrent une ligne directrice claire à chacun des deux poèmes : en reposant sur l'impulsion narrative de *Carité* et sur la récurrence thématique de *Miserere*, le poète offre une direction suivie à la trame de ses poèmes, si bien que les digressions et les nombreux détours se laissent toujours replacer dans un cadre de référence suivi. En ce sens, l'œuvre est donc marquée par une « esthétique de continuité », telle que définie dans *Les Formes brèves de la description morale* d'Éric Tourrette comme un mode de composition où « chaque nouvel énoncé tisse avec les précédents des liens anaphoriques » de façon à entretenir « un fil continu [...] qui peut apparaître comme l'équivalent de l'agencement syntagmatique au niveau de l'œuvre prise dans son ensemble »³. Or *Miserere* et *Carité* demeurent aussi marqués par une esthétique du détour, qui s'éloigne des impératifs de la cohérence syntaxique en multipliant les digressions, les parenthèses et les écarts : procédant volontiers par association d'idées pour aborder les sujets les plus variés, le poète ne se prive pas de déroger aux trajets structurels qui assurent la cohérence de ses textes en se livrant à de continuel excursus. Dans cette perspective, cette œuvre qui est pourtant pourvue de fils directeurs suivis présente un caractère discontinu, pour ne pas dire fragmenté et haché. Pourtant, elle ne répond pas avec exactitude à la définition de l'esthétique du discontinu proposée par le même Éric Tourrette :

La littérature discontinue se caractérise [...] par le refus constant de laisser ce fil horizontal se développer au-delà d'unités spatialement délimitées. L'œuvre devient alors une collection d'énoncés qui se succèdent sans s'agencer verticalement si l'on

³ Éric Tourrette, *Les Formes brèves de la description morale*, op. cit., p. 254.

ose dire, dans un ordre souvent plus ou moins arbitraire, et que l'on peut substituer l'un à l'autre sans modifier en profondeur l'organisation globale.⁴

Œuvres qui s'éloignent déjà de la continuité la plus pure, *Miserere* et *Carité* semblent également rester à distance d'une parfaite esthétique discontinue, car leur structure est loin d'être totalement « arbitraire » et de reposer uniquement sur l'accumulation d'énoncés indépendants. Même s'ils adoptent « la digression comme principe d'écriture⁵ », selon l'expression d'Armand Strubel, ils cultivent leur propre « art de retomber sur ses pieds⁶ » en reposant sur leur ligne directrice respective et en privilégiant l'une des modalités du détour jugée acceptable par Geoffroi de Vinsauf dans sa *Poetria* : « *Alio modo fit digressio quando relictæ materia aliud inducitur, quod longe remotum est, sed in fine adaptatur*⁷ ». Ni tout à fait unifiée, ni tout à fait désunie, l'œuvre du Reclus de Molliens propose en somme une composition au caractère mixte.

Cette esthétique de l'entre-deux, qui mêle les caractères du continu et du discontinu, s'accompagne de possibilités de lecture particulièrement fertiles comme l'ont souligné Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik dans l'introduction de leur collectif sur *L'Esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge* : « un texte long peut donner l'impression d'être bref s'il est composé de modules qui, sans être indépendants, peuvent néanmoins être embrassés chacun d'un seul mouvement⁸ ». Par sa structure à la fois marquée par la digression et par le maintien d'un certain « fil continu », l'œuvre du Reclus de Molliens affiche précisément ce mode de composition « par modules ». Elle répond en ce sens à une demande de première importance de la part du public médiéval, qui a été bien analysée par Florence Bouchet dans son travail sur *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles* : « la réalité des pratiques de lecture à la fin du Moyen Âge ne semble donc pas mener à l'opposition du bref et du long,

⁴ *Idem*

⁵ Armand Strubel, « Jean de Meun : la digression comme principe d'écriture », dans *La Digression dans la littérature du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 377-389.

⁶ *Ibid.*, p. 381.

⁷ Cité dans Pierre-Yves Badel, « Jean de Meun ou la digression impossible », dans *La Digression dans la littérature du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 31. Traduction reprise dans *Ibid.* p. 25 : « Selon la seconde, on laisse tomber la matière, on introduit quelque chose d'autre qui en est très éloigné, mais qui pour finir s'y ajuste ».

⁸ Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik (dir.), *Faire court. L'Esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge* Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2011, p. 12.

mais à la conjonction du bref *dans le long*⁹ ». Cette pratique, qui consiste à décomposer de longs textes en petits segments autonomes, de façon à les recadrer *a posteriori* dans les sillages de la brièveté, s'associe de façon privilégiée, comme le résume Daniel Poirion, au textes édifiants et didactiques :

La plupart des grandes œuvres, et l'on peut dire la totalité des grandes œuvres de vulgarisation, sont destinées à une lecture fragmentaire. Ce qui se remarque parfois par des annotations dans les marges, des indications relevant des sentences, en somme l'extension aux œuvres profanes des habitudes de lecture cléricales¹⁰.

La réception du *Roman de la Rose* illustre parfaitement cette dynamique. Selon Pierre-Yves Badel, l'extraordinaire succès de ce long poème – et *a fortiori* de la contribution de Jean de Meun qui consacre à peine 16% de son contenu à la narration¹¹ pour mieux explorer, par manière de digressions continues¹², une pléthore de thèmes, de questions et de sujets (philosophie, société, amour, morale, etc.) – s'explique en grande partie par sa capacité à se subdiviser en segments plus courts, qui se laissent lire comme autant de petits modules indépendants de leur texte-source : « si le *Roman* est, pour la masse des lecteurs du XIV^e siècle, une autorité, c'est parce qu'il relève de la lecture appliquée durant des siècles aux *auctores* et qu'il est possible d'en citer et d'en gloser des fragments hors de leur contexte original¹³ ». Il est donc à parier que le Reclus de Molliens, poète qui se laisse décrire au XIV^e comme une « boine auctorité », s'est également prêté à ce mode de réception fragmenté qui permet de mettre un texte en pièces pour mieux le « lire aux éclats¹⁴ ».

⁹ Florence Bouchet, *Le Discours sur la lecture*, op. cit. p. 162.

¹⁰ Passage d'abord cité dans *Idem* depuis Daniel Poirion, *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 38.

¹¹ Cette statistique sur la part du narratif chez Jean de Meun est dûe à Maureen Boulton, qui la met en contraste avec la part beaucoup plus importante (65%) du récit chez Guillaume de Lorris dans « Digulleville's *Pèlerinage de Jésus Christ*: a poem of courtly devotion », dans Renate Blumenfeld-Kosinski, Duncan Robertson et Nancy Bradley Warren (dir.), *The Vernacular Spirit: Essays on Medieval Religious Literature*, New-York / Basingstoke, Palgrave, coll. « The New Middle Age », 2002, p. 128.

¹² Au sujet de la pratique de la digression, voir Armand Strubel, « Jean de Meun : la digression comme principe d'écriture », art. cit., p. 377-389 et Pierre-Yves Badel, « Jean de Meun ou la digression impossible », art. cit., p. 21-31.

¹³ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, op. cit., p. 263.

¹⁴ L'évocation de cet essai de Marc-Alain Ouaknin est empruntée à Florence Bouchet, qui l'utilise dans le même contexte pour illustrer les exigences du lectorat médiéval, dans *Discours sur la lecture*, op. cit., p. 156.

L'œuvre du Reclus de Molliens se laisse diviser en trois niveaux distincts, qui correspondent aux différents aspects de sa composition modulaire et qui s'accompagnent, dans chacun des cas, de certaines pratiques caractéristiques. Le premier niveau correspond aux passages qui affichent une certaine unité du point de vue du sens. En donnant à lire un micro-récit, en cultivant un même thème de façon suivie ou en reprenant les codes d'une tradition littéraire établie, ils possèdent une autonomie suffisante d'un point de vue poétique et sémantique pour se laisser lire de façon isolée. Les manuscrits qui les détachent du texte-source en témoignent d'ailleurs de façon concrète. L'intérêt de ces pratiques consiste non seulement à illustrer les potentiels de segmentation textuelle liées à l'écriture modulaire du Reclus de Molliens, mais ils jettent également la lumière sur la présence répétée de son œuvre dans les recueils de textes brefs. Car le plus souvent, les petits segments textuels dont l'autonomie poétique repose sur la narration ou sur la récurrence de thèmes sont présentés à titre d'extraits indépendants dans le contexte de recueils déjà marqués par la brièveté. Tout se passe en somme comme si l'autonomie poétique de ces petits modules était mise à profit pour recadrer l'œuvre du Reclus de Molliens à la norme de brièveté qui caractérise ces collections textuelles.

Que l'on pense au *Vergier de Paradis*, passage narratif d'environ 450 vers tiré du *Miserere* qui propose une allégorie sur le jugement (*Mis.*, str. 56-68) et qui se détache de son texte-source à non moins de trois occasions, soit dans les manuscrits *f* (Turin, L.V.32, f. 37v-46r), *W* (Bruxelles, KBR 9411-26, f. 2v-3v) et *θ* (BnF fr. 837, f. 203r-203v). Chaque fois qu'il se trouve ainsi isolé, ce micro-récit apparaît dans des livres où « la brièveté est le caractère premier qui unit toutes [les] œuvres¹⁵ » comme le résume Sylvie Lefèvre au sujet du manuscrit *θ* (BnF fr. 837), recueil bien connu qui donne précisément ce passage à titre d'extrait indépendant. Non content d'opérer cette rupture et de confirmer l'autonomie sémantique du passage, ces trois livres de textes brefs mettent tout en œuvre pour le rapprocher sur le plan visuel des petites pièces à part entière qui dominent ces collections. En plus d'effacer toute marque d'appartenance au *Miserere* et même à l'œuvre du Reclus de Molliens, ils l'associent à l'ensemble des marqueurs paratextuels qui signalent – suivant la grammaire propre à chacun de ces livres – la présence d'un véritable texte bref

¹⁵ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 206.

autonome. Tantôt, il s'agit d'une simple rubrique initiale comme dans le manuscrit *f* (Turin, L.V.32) qui donne « *Chi comence li dis do vergier de paradis* » (f. 37v). Tantôt encore, le titre est reproduit à l'entrée et à la sortie de l'extrait comme dans le manuscrit *θ* (« *Le Vergier de Paradis* », f. 203r et « *Explicit le Vergier de paradis*, f. 203v), où l'ouverture est également signalée par une lettrine (7UR) qui est tout à fait comparable, par son aspect et par sa taille, à celles qui ouvrent les autres textes. Quant au manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26), il va jusqu'à lui attribuer une miniature en « représentant un homme s'adressant à deux personnages devant la porte fermée d'un verger¹⁶ », ce qui reflète parfaitement l'allégorie à la base de ce micro-récit. Ainsi tout est mis en œuvre pour renforcer l'autonomie de l'extrait en lui donnant pratiquement la stature d'un texte à part entière. Pour la petite histoire, l'illusion d'autonomie est si marquée qu'elle a confondu les précurseurs de la médiévistique tels Achille Jubinal qui a édité le *Vergier de paradis* à titre de texte autonome en 1842¹⁷, ce qui fait en sorte que la toute première édition moderne de l'œuvre du Reclus de Molliens correspond, paradoxalement, à une pièce détachée de cette dernière.

Le traitement réservé au *Vergier* dans ces trois livres trouve sans doute sa source dans l'histoire textuelle toute particulière de ce texte. Tout semble en effet indiquer que ce simple passage a su cultiver dès le Moyen Âge sa propre tradition textuelle à titre de texte distinct du *Miserere*. Le fait que les manuscrits qui isolent cet extrait reconduisent un même titre et que les témoins ayant fait l'objet d'éditions présentent une proximité étroite au niveau des variantes¹⁸ permet déjà de l'envisager. Or l'hypothèse est d'autant plus probable qu'elle s'avère en mesure d'expliquer le curieux redoublement qui se produit dans le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26). Après avoir copié le *Vergier* en tant que texte indépendant au début du livre (ms. *W*, f. 2v-3v), le copiste de ce manuscrit le retranscrit à nouveau dans le cadre d'une recension complète du *Miserere* (ms. *W*, f. 37v-58r), tant et si

¹⁶ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. xxiv.

¹⁷ Achille Jubinal (éd.), *Nouveau recueil de contes*, op. cit., t. II, p. 291-296.

¹⁸ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. lxxxiv-lxxxv. Il demeure impossible de comparer les leçons du ms. *f* avec celles des deux autres livres, car ce ms. (qui n'avait pas été collationné par l'éditeur en 1885) a été depuis endommagé dans l'incendie de 1904. Il semble pourtant probable que la recension soit apparentée à celle du ms. *W*, car la proximité de ces deux livres au niveau de l'ordonnement et des leçons a été relevée par plusieurs médiévistes tels que Julia Bastin, « Trois "dits" du XIIIe siècle », art. cit., p. 467-507, Guy Raynaud, « Les *Congés* de Jean Bodel », art. cit., p. 216 p. 467-507 et Auguste Scheler, *Notices et extraits*, op. cit., p. 66-97.

bien que le même extrait réapparaisse deux fois plutôt qu'une en l'espace d'une trentaine de feuillets – lesquels semblent d'ailleurs avoir été copiés par un même scribe¹⁹, manifestement indifférent au contenu des textes. Il en résulte une forte redondance qui ne peut s'expliquer autrement, au-delà de l'inattention du copiste, que par le recours à des modèles distincts. En effet, Anton van Hamel a relevé que les deux copies du *Vergier* du manuscrit *W* sont fermement distinctes au niveau des variantes même si elles donnent un même texte sur le plan narratif, ce qui permet de les rattacher à des familles textuelles distinctes et qui renvoie à nouveau au groupe autonome constituant la tradition du *Vergier*²⁰. Force est donc d'envisager que le scribe inattentif du manuscrit *W* a eu sous les yeux des modèles distincts : l'un donnant le *Miserere* sous sa forme intégrale, l'autre sous la forme déjà indépendante du *Vergier de paradis*. Ainsi cet extrait affiche un degré d'autonomie considérable, qui permet non seulement de le lire sans aucune forme de référence au *Miserere*, mais qui lui assure également la possibilité de cultiver sa propre tradition textuelle. En ce sens, l'histoire textuelle du *Vergier* relève de ce que l'on pourrait appeler une pratique de « fragmentation totale », où le passage se transforme littéralement en texte bref – sans même garder la trace de son inscription originale dans l'œuvre du Reclus de Molliens. Du moins, ces trois manuscrits attestent qu'il n'est aucunement nécessaire de lire en contexte ce petit fragment de texte pour pleinement apprécier son sens et sa portée.

À la différence du *Vergier de Paradis*, la finale du *Miserere* peut attester d'une pratique de « fragmentation partielle », c'est-à-dire qu'elle se laisse lire de manière isolée à la manière d'un véritable texte bref, tout en restant associée à son contexte d'origine par des moyens variés. Ce passage d'une trentaine de strophes (str. 239-273) qui se conforme aux conventions génériques du miracle marial et se termine sur une prière à Notre-Dame (str. 259-273), donne à lire l'histoire d'un moine cistercien qui se croit permis d'accuser ses confrères de vanité lorsqu'ils font preuve d'ardeur dans leurs chants religieux : il est rapidement débouté par la Vierge en personne qui approuve, dans une apparition, le zèle artistique et musical de ceux qui cherchaient à « canter haut » (*Mis.*, str. 272, v. 11). Là où le manuscrit *E* (BnF fr. 15212) se contente d'une simple manicule (f. 67v) pour attirer

¹⁹ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xxiv.

²⁰ *Ibid.*, p. xxv, xxxi et p. lxxxiv-lxxxv.

l'attention sur ce passage dans le cadre d'une recension complète du *Miserere* (f. 16r-75r), le manuscrit *T* (Arsenal 3518) l'intègre à nouveau à son texte-source (f. 98-117), mais il déploie un appareil paratextuel complet afin de renforcer l'autonomie de la section finale. Introduit par la rubrique « *D'un moine qui reprenoit ses compaignons pour ce qu'il cantoient haut* » (f. 113r), ce passage fait non seulement l'objet d'une mise en page qui le rapproche à son tour des autres textes autonomes réunis dans ce recueil – rubrique initiale à l'encre rouge, numéro d'ordre à la marge supérieure, lettrine initiale de taille plus importante (f. 113r) –, mais il se confond littéralement, selon Anton van Hamel, avec un petit texte bref à part entière : « le rubricateur a manifestement pris l'histoire du moine pour un nouveau poème, car il lui donne un numéro d'ordre à part²¹ ». En effet, la marge supérieure gauche du feuillet où débute le miracle du *Moine* donne une indication numérique à l'encre rouge (XXXIII) qui se distingue de celle attribuée à l'ouverture du *Miserere* (XXXII) comme s'il s'agissait de deux œuvres distinctes²². Ce livre montre en somme que l'aptitude à la fragmentation n'est pas incompatible avec une approche plus linéaire, car il cultive simultanément deux possibilités de lecture : alors qu'elle demeure dans le sillage textuel immédiat de son texte-source, la finale du *Miserere* peut être consommée dans son contexte original, mais elle s'associe à la fois un dispositif paratextuel qui fournit « la possibilité d'accéder au texte de façon transversale²³ » en lui donnant littéralement l'aspect d'« un nouveau poème ».

Ces deux possibilités de lecture sont fermement associées à ce passage, car les manuscrits *A* (BnF fr. 12483) et *m* (Carlisle, BC 1) cultivent respectivement l'une et l'autre de ces options à l'égard de la finale du *Miserere*. Le premier, mieux connu sous le nom de *Rosarius*, présente ce passage à titre d'extrait isolé en le détachant définitivement de son texte-source (ms. *A*, f. 4r-6v) dans l'esprit de la « fragmentation totale ». Toutefois, il s'applique à rappeler son origine comme s'il s'agissait d'atténuer le geste de rupture en misant sur l'ajout de quelques vers introductifs, qui signalent clairement la paternité du poète de Molliens : « Ceste exemple ceste deuisse / *Li reclus* décrit en tel guise » (f. 4r). Le rédacteur de ce manuscrit du XIV^e siècle rappelle ainsi, par ce petit prologue de son cru,

²¹ *Ibid.*, p. xii.

²² *Idem*

²³ Mattia Cavagna, « Découpage du récit, support manuscrit et mode de lecture : l'exemple de la *Vision Tondale* de David Aubert », dans *Deviser diviser*, *op. cit.*, p. 116.

que le morceau découpé s'inscrivait à l'origine dans un ensemble plus vaste – ne serait-ce qu'en le rattachant à la « boine auctorité » de son auteur. Le second livre fait précisément l'inverse en oblitérant toute indication quant à l'origine de ce même extrait, confirmant ainsi sa capacité à signifier, à la manière du *Vergier*, sans aucune référence à son contexte premier. Dans ce recueil factice, qui a été composé en Angleterre au XV^e siècle à partir de trois manuscrits distincts, la finale du *Miserere* apparaît dans une section datée du XIII^e siècle, qui se compose uniquement de petits textes en vers picards (ms. *m*, f. 112-164)²⁴. Dépourvu de tout rappel de la paternité du Reclus de Molliens, l'extrait est signalé par la seule mention « *Quod bonum est alta voce in diebus sollempnibus in ecclesia decatare*²⁵ » (f. 4v), qui apparaît dans une table des matières ajoutée au moment de la reconstitution du livre au XV^e siècle.²⁶ Encore une fois, l'autonomie de l'extrait est telle que l'identification de son origine dans le *Miserere* a posé problème aux médiévistes jusqu'en 2018 ! Alors que les auteurs de la principale notice consacrée à ce livre jusque-là n'avaient pas « pu parvenir à identifier ce petit poème²⁷ », Marie-Laure Savoye a finalement signalé, dans un billet en ligne paru l'an dernier, qu'il s'agissait des dernières strophes du *Miserere*²⁸.

Loin de se limiter à la finale du *Miserere*, ce double potentiel de lecture peut aussi s'associer à un passage comme le *Vergier de Paradis*, qui a été utilisé jusqu'ici comme exemple de « fragmentation totale ». À la différence des trois recueils de textes brefs qui assurent une vie parfaitement autonome à ce micro-récit, le manuscrit *J* (Bruxelles, KBR 10457-62) l'intègre à une recension complète du *Miserere*, mais il mise cette fois sur une simple rubrique interne qui donne « *Del home dure qui songat destre en .j. vergier*²⁹ », pour offrir à son lectorat un même choix constitutif : suivre la trame originale du texte ou saisir au vol cette unique partie.

Il faut toutefois noter que ce micro-récit, de même que le miracle marial qui annonce la finale du *Miserere*, se montrent pour ainsi dire prédisposés au morcellement.

²⁴ Ethel C. et Robert Fawtier, « Note sur un légendier français », art. cit. p. 100-102 et 107-109.

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁶ *Idem*

²⁷ *Ibid.*, p. 109.

²⁸ Notice en ligne publiée en janvier 2018 par Marie-Laure-Savoye, « Un extrait du *Miserere* », dans « *Ou grant livraire* », *loc. cit.*, URL : < <https://romane.hypotheses.org/1272> > (consultée 17.02.2019).

²⁹ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xv et xvi.

En plus d'afficher un caractère narratif, qui renforce leur cohérence interne en les encadrant, comme dans tout récit, d'une ouverture et d'un dénouement clairement identifiables, ils ont connu une existence parallèle à titre d'*exempla* utilisés par les prédicateurs médiévaux, si bien qu'ils se distinguaient sans doute déjà du reste de l'œuvre aux yeux du lectorat habitué aux prêches. Selon les données du *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*, répertoire de micro-récits édifiants mis en œuvre par Jacques Berlioz, Pascal Collomb et Marie-Anne Polo de Beaulieu, l'histoire du *Vergier de Paradis* est peut-être apparue pour la première fois sous la plume du Reclus de Molliens³⁰ ; mais elle connaît, par la suite, une diffusion relativement importante sous d'autres formes, en circulant notamment en version abrégée dans le fameux *Ci nous dit* (chap. 505), répertoire d'*exempla* à large diffusion daté du XIV^e siècle³¹. Les destinataires médiévaux du Reclus de Molliens ont sans doute accordé une attention plus poussée à ce récit, qui présente une familiarité acquise dans l'expérience concrète et dans l'oralité vivante du sermon. Quant au miracle du *Moine*, il devait être encore plus familier. Si Anton van Hamel a retrouvé différentes variations de ce récit dans quantité de recueils de contes pieux latins, comme le *Dialogus Miraculum* de Césaire d'Heisterbach, l'*Exordium magnum Ordini Cisterciensis* et la *Legenda Aurea* de Jacques de Voragine³², il s'en trouve encore davantage qui ont été retrouvées depuis dans le *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* et le *Oxford Cantiga Sancta Maria Database*³³. Certains exemplaires du *Miserere* insistent d'ailleurs sur la notoriété préalable de ce miracle, dans le cadre d'une strophe adventice, qui apparaît dans une demi-

³⁰ Le *Miserere* est donné comme la « source directe ou indirecte » de cet *exemplum*, dont les versions subséquentes présentent un texte augmenté d'une première partie, voir la fiche du *Thesaurus Exemplorum*, *loc. cit.*, qui s'organise autour de l'exemple du *Dit de l'eau benoite et du vergier* de Jean de Saint-Quentin, URL < <http://gahom.huma-num.fr/thema/index.php?id=5218&lg=fr> > (consultée 17.02.2019).

³¹ *Idem.* Gérard Blangez (éd.), *Ci nous dit, recueil d'exemples moraux*, Paris, Picard, coll. « SATF », 1979-1986.

³² Anton van Hamel (éd.), Renclus, *op. cit.*, p. 365-366 (en note de fin de texte). À la suite d'Arthur Langfors, « Notice du manuscrit 12483 », art. cit., p. 519, il faut noter une erreur parmi les textes recensés : ce récit ne figure pas dans le *Liber tres de miraculis Cisterciensium monachorum* de Herbert de Clairvaux. Voir les éditions de Joseph Strange (éd.), *Caesarii Heisterbacensis monachi ordinis cisterciensis Dialogus Miraculum*, Bonn / Bruxelles, Lempertz, 1851, vol. 2, p. 64 et Jacques-Paul Migne, *S. Bernardi abbatis primi Clarae-Vallensis. Opera omnia*, Paris, Garnier, coll. « Patrologiae latinae cursus complus », 1879, p. 1077.

³³ *Thesaurus Exemplorum*, *loc. cit.*, < <http://gahom.huma-num.fr/thema/index.php?id=6745&lg=fr> > et Stephen Parkinson (dir.), *The Oxford Cantigas Sancta Maria Database* Oxford, Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria*, < http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=pon_view&rec=106 > (consultées 17.02.2019).

douzaine de manuscrits seulement (mss. *L*, *N*, *P*, *S*, *F* et Σ) et qui rappelle l'existence parallèle du récit à titre d'*exemplum* (*Mis.*, str. 252)³⁴ :

Cils miracles fu denunchies
En audienche et preechies
Et encore le preece on
Pour ce c aucuns soit radrechies
El service et plus renforchies
(*Mis.*, str. 252*)³⁵

Ce miracle si souvent répété « en audienche », qui serait d'ailleurs « encore preece » à ce jour, possède en d'autres termes tout ce qu'il faut pour se distinguer au préalable du reste du *Miserere*.

Cette familiarité acquise s'ajoute au caractère narratif de ces extraits, qui leur assure une cohérence interne marquée d'entrée de jeu. Le Reclus de Molliens renforce d'ailleurs l'effet cohésif propre à tout récit en marquant l'entrée et la sortie de ces passages par les signaux les plus intimement associés au Moyen Âge aux limites de la narration. Dans le contexte original du *Miserere*, par exemple, le *Vergier de Paradis* fait suite à une série d'invectives formulées au discours direct contre les avarés et les riches, qui s'interrompt brusquement par une formule d'entrée en récit : « Dire vous vuel d'un home dur, / Ki tant avoit le cueur oscur / K'il n'avoit de povre pitié » (*Mis.*, str. 56, v. 1-3). Tout en autorisant une lecture suivie – par le maintien d'un lien thématique avec la question de l'avarice qui dominait les strophes précédentes (« un home dur [ki] n'avoit de povre pitié ») –, ces quelques vers ont également tout ce qu'il faut pour servir de prologue à un petit texte exemplaire à part entière. C'est d'ailleurs le cas dans les trois livres qui l'isolent *de facto*. En plus d'insister sur la nécessité caractéristique de « dire » pour cadrer l'énonciation et pour annoncer l'entrée en scène de la narration (« Dire vous vuel »), ils posent de façon on ne peut plus succincte les coordonnées de base du récit en présentant, conformément à un

³⁴ Cette strophe ajoutée n'apparaît pas à la suite de la str. 252, mais bien de la str. 256 dans le ms. *P*, tel que rapporté par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. 273.

³⁵ Transcription de *Idem* d'après le ms. *N*. Les strophes ajoutées n'étant pas pourvue de numérotation dans l'édition, elles sont signalées dans le cadre de cette thèse par le numéro de la strophe *précédente* suivi d'un astérisque (*).

schéma attendu, le personnage principal sous la guise d'un pécheur sur le point d'être confronté à ses vices. La strophe finale du *Vergier* abonde dans le même sens :

Bien se gart cascuns ke il fache !
Onkes Dieus ne torna se fache
A aumosne o crime meslée.
Wai l'ome ki siut double trache,
Ki le laine au lin entrelache,
Ki fait se vie pielée,
De bien, de mal entremeslée ;
Che sanle verge entrepelée.
Ament soi ki che fait, et sache
Aumosne ki est presentée
A Dieu de main ensanglentée
Ne dessert pas de pardon grace.
(*Mis.*, str. 68, v. 1-12)

En plus de clore le micro-récit par une leçon édifiante formulée de façon explicite (« Bien se gart cascuns ke il fache ! »), qui ne manque pas d'évoquer les finales moralisantes des récits exemplaires³⁶, cette strophe annonce l'image des mains tachées de sangs (« A Dieu de main ensanglentée ») qui font l'objet dans la strophe suivante d'une suite d'anaphores déjà citée et mise à l'honneur dans le manuscrit *B* (BnF fr. 2199)³⁷ : « *Main sanglente a hom haïnous, / Main sanglente a hom ravinous, / Main sanglente a traïtre lere* » (str. 69, v. 1-3). Cette unique strophe cultive en somme une double possibilité de lecture en reconduisant les conventions familières du récit exemplaire pour renforcer l'autonomie du passage tout en le rattachant, par les liens du sang si l'on ose dire, au « fil continu » du *Miserere*.

Il serait inutile d'insister davantage sur l'art du tissage textuel du Reclus de Molliens pour se convaincre que la structure même de son œuvre autorise, dans le cas de passages qui affichent une forte autonomie fondée sur la narration, une lecture à la fois linéaire et segmentaire. Or faut-il extrapoler en supposant que tous les autres passages de l'œuvre qui reprennent expressément les conventions du récit bref médiéval ou même celles de l'*exemplum* ont pu également se laisser lire à la manière de petits textes à part entière ? Par exemple, le micro-récit de la « paume ointe », qui est recensé également dans

³⁶ Véronique Duché et Madeleine Jeay, « Le récit exemplaire », art. cit. p. 15.

³⁷ Pour les « jeux graphiques » associés à cette strophe, voir *supra*, p. 155-156.

le *Thesaurus Exemplorum*³⁸ et qui figure en ouverture de *Carité* (str. 14-18) n'était sûrement pas inconnu du lectorat, car il a fait l'objet d'une quantité impressionnante de réécritures en allant, avec *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier*, jusqu'à adopter la forme du fabliau³⁹. Ce récit qui se déroule sur un arrière-fond romain met en scène une « simple vieillote » de haute piété (str. 14, v. 3). Incapable de se défendre dans un procès, elle se fait recommander de « graisser la patte » d'un avocat, mais elle exécute le conseil au pied de la lettre ! « Douchement par le main li prist ; / De son oint le paume li froie. » (str. 17, v. 3-4). Dans la version du Reclus de Molliens, l'avocat insensible refuse cet acte de charité, ce qui offre l'occasion au poète de dénoncer la cupidité de l'ensemble des curiaux et des sénateurs : « Rome mesure home coment / La bourse est grans, non l'estature » (str. 18, v. 3-4). Est-ce que ce récit familial a pu également être consommé de manière indépendante par le lectorat de *Carité* ? Certes, il ne s'est jamais détaché de son texte-source – dans la version offerte par le Reclus de Molliens à tout le moins. Il existe pourtant quelques recensions complètes de *Carité* qui s'ouvrent à une « fragmentation partielle ». Le manuscrit *P* (BnF fr. 25545) signale ce passage par une simple rubrique interne qui donne le statut des acteurs dénoncés (« *des senatours* » (f. 134r). Quant au manuscrit *Ψ* (Dijon, BM 525), il le rehausse de façon visuelle par le biais d'une illustration aujourd'hui découpée (f. 146v)⁴⁰.

Sans s'attarder davantage sur ces conjectures quant aux pratiques de lecture associées de façon plus générale à tous les micro-récits, il convient enfin de signaler que les modules textuels dont la cohésion repose sur un même thème, cultivé de façon suivie dans une série de strophes ciblées, ont pu se prêter au même traitement. Par exemple, le manuscrit *r* (Londres, BL Add. 6158) donne sept strophes de *Carité* (str. 42-48) sans mention du texte-source ni du nom d'auteur. Cette absence d'identifiants, réalisée dans l'esprit de la « fragmentation totale », explique peut-être pourquoi ce codex n'avait pas été recensé jusqu'ici dans les listes de témoins du *Miserere* comme celle du répertoire *Jonas* (IRHT). L'intérêt de l'extrait ainsi isolé réside ici dans sa forte cohérence thématique.

³⁸ *Thesaurus Exemplorum*, loc. cit., URL : < <http://gahom.huma-num.fr/thema//index.php?id=8040&lg=fr> > (consultée 04.11.2018).

³⁹ « *La Vieille qui oint la Palme au Chevalier* », dans *Nouveau recueil complet des fabliaux*, op. cit., t. VI, p. 291-300.

⁴⁰ Une rubrique à l'encre rouge est associée à cette vignette, mais son contenu est difficilement lisible, car elle a également été découpée en grande partie.

Comme l'illustre la notice de référence de la British Library, qui n'a pas non plus réussi à associer ce passage au *Miserere* et qui le présente comme des « *Verses on law*⁴¹ », ce passage se consacre entièrement à des questions juridiques. Selon une pratique caractéristique du Reclus de Molliens, qui consiste à déduire les devoirs d'une catégorie sociale à partir de la portée symbolique des objets lui étant associée, ces quelques strophes adressées au « justichiers » explorent les caractéristiques de l'épée afin de prescrire la meilleure manière d'exercer la loi : « La pointe done enseignement / Quant chevaliers fait jugement / Gart k'il n'i ait ke calengier » (str. 45, v. 1-3), « Tu ki ordres as d'espée chandre, / Tu dois tout enquerre et achandre / La vérité de le querele » (str. 46, v. 1-3), etc. Cette thématique juridique, de même que la récurrence de l'image de l'épée au sein de ces quelques strophes leur assure en somme une forte cohésion, qui semble avoir été mise à profit dans le manuscrit *r* pour assurer une vie autonome à cet extrait⁴².

Les pratiques associées à de tels modules thématiques peuvent également se réaliser dans l'esprit d'un morcellement partiel. Que l'on pense à cet égard au passage déjà mentionné du *Miserere* (*Mis.*, str. 218-227) qui apparaît deux fois plutôt qu'une dans le manuscrit *P* (BnF fr. 25545) en s'intégrant tel qu'attendu au corps du texte (f. 110r-132v), ainsi qu'à titre d'extrait isolé à l'entrée du diptyque (f. 108r-109r). Ce petit module textuel qui trouve une forte cohérence sur le plan thématique en cultivant la question récurrente de la *mors subita* ne semble pas avoir été choisi au hasard. Du moins, il ne vise pas uniquement à combler une plage de parchemin laissée vacante puisque cette main adventice laisse elle-même un vaste espace blanc lorsqu'elle termine son intervention, négligeant de combler une partie du recto et tout le verso du dernier feuillet (f. 109r-109v), ce qui permet d'imaginer qu'elle a opéré cette ponction textuelle de façon ciblée. Ainsi cette unité de sens s'ouvre à son tour, en l'espace d'un seul et même codex, à une appréhension en contexte ainsi qu'à une lecture par pièce détachée.

⁴¹ « Add. MS 6158 », *British Library: Explore, loc. cit.*

⁴² Dans le cas de ce ms., qui n'a pu être examiné en personne et dont la description offerte par la British Library demeure plutôt sommaire, il faudrait réaliser un examen plus poussé de la mise en page et des caractéristiques matérielles des feuillets pour vérifier que la sélection des strophes ne résulte pas du seul hasard. Puisque ce ms. représente un recueil de fragments réunis à l'époque moderne, il demeure possible qu'il isole une série de douzains ayant été ainsi séparés du texte-source par la suite d'une perte matérielle ou d'un simple accident.

Ce double régime de lecture peut enfin s'appliquer à des modules se rapprochant de traditions littéraires fermement établies telles que l'oraison. En témoigne le traitement de l'ultime prière du *Miserere* (*Mis.*, str. 259-273) dans les manuscrits Ψ (Dijon, BM 525) et *p* (Bruxelles, KBR 9391). Alors que le premier réalise une « fragmentation partielle » en misant comme on l'a vu sur une série de marqueurs paratextuels (rubriques, table, illustration)⁴³, le second intéresse encore davantage car il procède à une « fragmentation totale » ayant brouillé toutes pistes de reconnaissance et d'identification jusqu'à aujourd'hui. Sous la rubrique « *Orisons de nostre dame, très boine* » (f. 155r), ce témoin donne 12 des 14 strophes de la prière du Reclus de Molliens sans mention du texte-source ni de l'auteur – ce qui a suffi, jusqu'à ce jour, à empêcher l'identification de son origine dans le *Miserere*. Depuis le répertoire Sonnet-Sinclair jusqu'à celui du *Nouveau Naetebus* en passant par la plate-forme en ligne *Jonas* (IRHT)⁴⁴, toutes les sources mentionnant cette *Orisons* la présentaient jusqu'ici comme un poème autonome supposé encore inédit. Il a toutefois semblé nécessaire d'investiguer plus avant dans le cadre de cette thèse puisque la formule qui lui sert d'*incipit* (« He, plaine de grace divine », f. 155r) affiche, malgré son caractère topique, une forte similarité avec le premier vers de la prière du *Miserere* (« O plaine de grace devine », str. 259, v. 1). L'examen du manuscrit *p* a révélé que la similarité ne concernait pas uniquement la formule initiale, mais que l'ensemble des 12 strophes de cette « *très boine Orisons* » provient de la prière du Reclus de Molliens⁴⁵. C'est donc de façon entièrement inédite que la présente thèse signale le rattachement de cet extrait au *Miserere* alors qu'il était jusqu'ici conçu comme un texte anonyme et indépendant.

Il apparaît en somme que certains passages qui présentent une ferme unité du point de vue du sens (recours à la narration, attention suivie portée à un thème, reprise de conventions littéraires établies) se sont laissés extraire de leur contexte d'origine par des

⁴³ Voir *supra*, p. 104 et 248.

⁴⁴ Keith V. Sinclair, *Prières en ancien français, op. cit.*; *Jonas, loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/18354> > (consultée 01.05.2019). et *Le Nouveau Naetebus, loc. cit.* URL : < http://nouveaunaetebus.elte.hu/valtozat.php?v_index=274 > (consultée 01.05.2019).

⁴⁵ Un certain degré de variance attendu est à signaler au niveau du texte et de sa configuration. D'abord, l'ordre est en partie changé (la str. 265 apparaît entre 269 et 270) et les str. 264 et 268 sont tout simplement exclues de ce témoin, si bien que le contenu du passage apparaît dans la configuration suivante (str. 259-263, 267, 269, 265, 270-273). Ensuite, il se trouve trois douzains (str. 259, 258 et 271) qui sont chacun dépourvus d'un vers. Signalons enfin qu'une étude consacrée à cette copie devrait révéler d'autres variantes au niveau de la graphie et du vocabulaire, lesquelles ne dérangent généralement ni le rythme ni la rime.

moyens variés. Ces outils de découpage, qui imposent ou facilitent la lecture ciblée, peuvent aller de la « fragmentation partielle » (ajout de marqueurs de repérage à un texte complet) à la « fragmentation totale » (réduction du texte complet à l'état d'extrait, en l'absence d'identifiants au texte-source) en passant par une diversité de stades intermédiaires (réduction à l'état d'extrait *en présence* d'identifiants, appareillage paratextuel caractéristique d'un extrait *en présence* du texte complet, etc.). Peut-on généraliser le témoignage individuel de chacun de ces manuscrits pour penser l'appréhension globale de l'œuvre ? Est-il possible d'envisager que d'autres passages à forte cohérence sémantique se sont également prêtés à ce double régime de lecture continue et discontinue ? Faute de trancher, il faut tout simplement conclure que ces pratiques de segmentation textuelle se sont produites *de facto* et cela, à plusieurs reprises.

Le second niveau d'organisation textuelle qui autorise et encourage la fragmentation de la lecture trouve sa source ailleurs, soit dans ce que l'on pourrait appeler le potentiel de décomposition des vers hélinandiens. La récurrence des apostrophes à l'initiale de chaque douzain, procédé déjà connu qui s'apparente selon l'expression de Sylvère Menegaldo à la « marque de fabrique de la poésie hélinandienne », s'accompagne du double potentiel de structuration et de repérage qui a été examiné plus tôt. Alors que certains poètes hélinandiens utilisent l'adresse attendue en position d'attaque (vers 1, syllabe 1) pour marquer les plus grandes étapes de leur parcours lyrique, comme le veut la lecture des *Vers de la Mort* proposée par Jean-Pierre Bobillot dans la revue *Poétique*, d'autres la réinvestissent pour constituer de plus petites unités de lecture à la manière du Reclus de Molliens qui multiplie les séries d'apostrophes consacrées à des sujets ciblés afin de constituer de petits tableaux thématiques. Dans un contexte où la mise en page typique des poèmes hélinandiens attire déjà l'attention sur l'initiale de l'unité strophique grâce au mode de distribution systématique des lettrines, les séries d'adresses initiales répétées qui se dégagent de la trame de *Miserere* et *Carité* permettent de singulariser de brefs passages en l'absence même de système de repérage. Sans revenir sur les exemples déjà évoqués de manuscrits qui relèvent la présence de ces suites d'apostrophes répétées par l'ajout de lettrines de taille plus importante, voire sur la table des matières qui annonce explicitement le contenu de ces tableaux, il convient de mentionner un nouvel exemple tiré du manuscrit *B* (BnF fr. 2199).

Ce recueil de la fin du XIII^e siècle signale de façon on ne peut plus claire l'une de ces séquences, soit la cinquantaine de strophes de *Carité* qui s'ouvre systématiquement sur un même appel au « Prestres » (*Car.* str. 56-102). Ce module textuel, qui trouve une forte cohésion dans la répétition d'apostrophes initiales tout à fait identiques, est portée à l'attention par une main médiévale adventice qui en indique la fin par une illustration sommaire ajoutée à la marge (f. 99r), mais en souligne surtout le début en l'associant à la seule et unique rubrique interne de ce livre : « *Ci commance li dis des prestre* » (f. 83r). L'étiquette « *dit* » ne manque pas d'intérêt dans ce contexte – ne serait-ce que du fait qu'elle s'associe généralement à des textes complets, et non à de simples sections d'ensemble plus vastes tels que *Carité*. Or cette appellation permet peut-être avant tout de préciser la portée des choix d'écriture réalisés par le Reclus de Molliens au tout début du XIII^e siècle (ca. 1224-1229) dans la durée un peu plus longue de sa réception médiévale. Car à l'époque où est intervenue la main adventice du manuscrit *B*, soit à la fin du XIII^e siècle ou sans doute plus tard⁴⁶, la poésie hélinandienne a déjà opéré un important rapprochement avec le corpus des *dits* comme on l'a vu plus tôt (chapitre 1). Cette tendance au rapprochement qui ne cesse de prendre de l'ampleur à partir de 1250 suffit bientôt à ériger la strophe hélinandienne au rang de troisième forme la plus répandue dans le corpus des *dits*, sur la base d'une proximité poétique déjà larvée dans l'impulsion première de ces deux traditions littéraires. En plus de rencontrer les principaux critères d'appartenance à la constellation du *dit* (brièveté, énonciation au « je », versification, etc.), la séquence de *Carité* qui se présente dans le manuscrit *B* comme le « *dit des prestre* » adopte une structure tout à fait comparable à celle de véritables *dits* en strophe d'Hélinand, qui proviennent précisément de l'âge d'or de cette forme (ca. 1250-1350). L'unité de ce module de *Carité*, qui repose sur l'inlassable répétition du terme « Prestre » à l'ouverture de chaque douzain, peut notamment évoquer le principe de structuration du *Dit du cors*, texte anonyme du XIII^e siècle dont toutes les strophes sans exception s'ouvrent sur une même apostrophe au « Cors » (str. 1, v. 1) ou encore celles des *Vers d'amours* d'Adam de Halle et Nevelot Amion, qui s'adressent à l'« Amors » à l'entrée de la quasi-totalité des douzains⁴⁷ et qui

⁴⁶ Cette intervention, qui n'est pas de la main du copiste principal, n'est pas datée par Anne-Françoise Labie-Leurquin, « Paris, BnF fr. 2199 », art. cit., p. 27-30. Il faut donc se contenter d'en dire qu'elle est contemporaine ou postérieure à la datation de ce recueil de la fin du XIII^e s.

⁴⁷ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, op. cit., p. 63-64.

circulent également sous le titre de « *dit d'amor* » – pour ne nommer que ceux-là. Il existe des modèles concrets de poèmes hélinandiens postérieurs à 1250, qui s'associent à l'appellation « *dit* » et qui adoptent précisément la même structure que ce soi-disant « *dit des prestres* ». Ainsi cette simple section de *Carité* partage des liens poétiques forts avec ce qui s'apparente à une véritable tradition littéraire, soit un ensemble de *dits* en strophe d'Hélinand composés à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle qui adoptent un mode de composition tout à fait comparable.

Doit-on en conclure que le public médiéval habitué à considérer de tels textes comme des œuvres autonomes a pu transférer les mêmes pratiques de lecture au « *dit des prestres* » ? Le choix du marqueur « *dit* » dans le manuscrit *B* tend à le suggérer. Du moins, il contribue à attirer une attention spéciale – et sans précédent au sein de ce livre – sur ce module textuel en particulier. Mais là encore, est-ce possible d'extrapoler ? Peut-on supposer que les autres sections, dont l'unité repose sur la mise en série d'apostrophes identiques en tête des douzains, ont pu activer ce même réflexe de lecture de la part du lectorat médiéval ? Bien qu'il n'existe aucun autre manuscrit connu qui recourt à l'appellation « *dit* » afin de singulariser des modules fondés sur la répétition de tels appels, il faut sans doute rappeler que les témoins qui emploient à cette même fin d'autres types de marqueurs sont, pour leur part, légion. On l'a d'ailleurs montré plus tôt (chapitre 2) : les bornes paratextuelles qui engagent et qui exploitent cette structuration propre à la poésie hélinandienne – qu'il s'agisse de simples rubriques internes (mss. *J* et *P*), de lettrines initiales de taille plus importante en tête des séries (mss. *D*, *H* et *Q*) ou encore d'un arsenal textuel complet, qui conjugue texte, images et table (ms. *Ψ*) – réapparaissent à plusieurs occasions dans la tradition manuscrite du Reclus de Molliens. Il paraît donc légitime de supposer que ces suites d'apostrophes répétées, qui sont si volontiers soulignées dans la tradition de *Miserere* et *Carité*, ont pu servir à signaler un potentiel de fragmentation de la lecture. Ainsi les vers hélinandiens semblent-ils favoriser une pratique de décomposition textuelle, qui est peut-être aussi évidente – du moins, pour le lectorat des XIII^e et XIV^e siècles habitués aux *dits* en strophe d'Hélinand – que les marqueurs d'entrée en récit, associés au miracle du *Moine* et au *Vergier de Paradis*.

Or la strophe d'Hélinand possède un potentiel de morcellement qui lui appartient de façon encore plus intime et fondamentale, car elle ne concerne ni le sens ni même la

structure du poème, mais bien les caractéristiques essentielles de la strophe, en tant qu'unité de composition minimale. Federico Saviotti résume parfaitement cette pratique, déjà notée avant lui⁴⁸, en l'inscrivant au premier rang des traits caractéristiques de l'écriture hélinandienne : « *ogni strofa rappresenta un'unità metrico-sintattica autonoma e finita in se stessa: il periodo, infatti, non si prolunga mai oltre il dodicesimo verso*⁴⁹ ». En continuité directe avec la convention d'écriture respectée dans les textes de son corpus, le Reclus de Molliens met tout en œuvre pour se conformer à une règle non écrite qui consiste à éviter toute forme d'enjambement entre les différentes unités strophiques, de façon à assurer une stricte autonomie syntaxique et sémantique à chacun des douzains. Loin de se réduire à une simple contrainte technique, cette pratique s'accompagne d'avantages significatifs du point de vue des pratiques de lecture : elle permet d'aborder chacun des douzains de façon isolée sans devoir passer par la lecture intégrale de l'œuvre – ni même par la prise en compte du contexte donné par la strophe précédente – pour accéder à toutes les informations nécessaires à la compréhension et à l'appréciation contextuelle de chaque douzain isolé. En bannissant les phrases qui s'étendent sur plus d'une strophe – et en allant jusqu'à exclure les pronoms dont l'antécédent doit être recherché dans une autre unité strophique – , le Reclus de Molliens s'assure en somme que chaque douzain se laisse aborder de façon isolée.

Il suffit en effet de réaliser un relevé systématique des 542 strophes qui composent le duo *Miserere* et *Carité*, comme l'a fait Anton van Hamel, pour se convaincre que cette règle non écrite fait résolument partie des tendances fondatrices de l'écriture du Reclus de Molliens, car elle s'impose dans la quasi-totalité des cas⁵⁰. Pour faire honneur à cette

⁴⁸ Le premier éditeur des *Vers de la mort* notait déjà cette tendance en 1887 : « Chaque strophe constitue une unité achevée, de manière que la fin de la strophe coïncide toujours avec la fin de la phrase », Carl August Windahl (éd.), *Li vers de le mort, op. cit.*, p. xvi (texte cité dans le même sens par Federico Saviotti « Le “rendite della morte” », art. cit., p. 243). Cette convention présente dès l'origine peut même se maintenir dans un long texte narratif tardif tel que la *Voie d'enfer* de Jean de la Motte comme l'a noté Mary Aquiline Pety (éd.), *La Voie d'enfer et de Paradis, op. cit.*, p. 21. « *each strophe constitutes a unity. Not once in 386 strophes is the sentence prolonged into the following strophe* ». Traduction : « Chaque strophe constitue une unité. Parmi les 386 strophes du poème, il n'arrive pas même une seule fois qu'une phrase se prolonge dans une strophe subséquente ». Au sujet du Reclus de Molliens, voir Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xciii-xciv.

⁴⁹ Federico Saviotti « Le “rendite della morte” », art. cit., p. 243 relève quelques exceptions en note.

⁵⁰ Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xciii-xciv. Les rares passages qui échappent à cette règle correspondent le plus souvent aux modules narratifs de l'œuvre comme la « paume ointe » (*Car.*, str. 14-18) et le *Vergier de paradis* (*Mis.*, str. 56-68), où quelques strophes s'ouvrent sur des phrases comme « N'i pot entrer ; il familia » (*Mis.*, str. 57, v. 1) qui présentent des pronoms (« il ») dont l'antécédent se retrouve dans

convention d'écriture, qui est respectée avec une probité extrême même si elle ne trouve aucune formulation médiévale explicite, l'auteur de *Miserere* et *Carité* se livre à des exercices de gymnastique textuelle dignes de mention, qui consistent parfois à multiplier les périphrases de façon à éviter la répétition exacte des informations tout juste données dans la strophe précédente, mais qui consistent le plus souvent à assumer sans complexe une esthétique de la répétition. Par exemple, pour reprendre un cas de figure déjà mentionné, le Reclus de Molliens peut aligner une série de près de 600 vers qui s'ouvrent de façon systématique sur une même apostrophe au « Prestre » (*Car.*, str. 56-102). Même si le lectorat moderne peut estimer à la manière d'Anton van Hamel que « les strophes par lesquelles le poète s'adresse aux membres du clergé se ressemblent trop⁵¹ », voire estimer que la répétition du terme « Prestre » à non moins de 94 occasions en l'espace de 46 strophes « fatigue par l'uniformité⁵² », il n'en demeure pas moins que cette stratégie d'écriture permet de répondre à un impératif d'écriture qui veut que « *ogni strofa rappresenta un'unità metrico-sintattica autonoma* ». Il en résulte une forte tendance à la répétition qui caractérise l'écriture hélinandienne dans son ensemble – et qui répond peut-être, au passage, à une norme de goût littéraire plus « gothique⁵³ », où le principe de la « variation sur un thème » forme l'une des bases du plaisir du texte.

Quoiqu'il en soit de ces considérations d'esthétique générale, l'autonomie syntaxique des strophes s'accompagne de possibilités de fragmentation textuelle qui semblent avoir été mises à profit, de façon tout à fait concrète, par certains lecteurs. Le curieux cas de figure du manuscrit *h* (La Haye, KB 128 E2) en témoigne. Il s'agit d'un recueil plurilingue dominé par le néerlandais, l'allemand et le latin, qui présente uniquement deux petites pièces françaises, dont cette unique strophe du Reclus de Molliens (*Car.*, str. 127) :

O Carités, cose amiable,
 Sor toutes vertus amirable,
 Ou troverai de toi solas,

la strophe précédente (« home dur », *Mis.*, str. 56, v. 1). Il en résulte un rapport d'interdépendance entre les douzains, qui ne manque pas de renforcer l'autonomie déjà signalée de ces modules narratifs.

⁵¹ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxviii.

⁵² *Idem*

⁵³ Paul Zumthor, « *Roman* » et « *gothique* » : *deux aspects de la poésie médiévale*, Florence, Leo S. Olschki, 1966.

Quant pastour ne sont caritable,
Mais merchenier non merchiable ?
Carités, se prise ies au las,
Merveille est se rompu ne las.
Et se tu de froit engelas,
Est dont te gelée durable ?
O Carités, quel part alas ?
Verrai je toi ja mais ? Ha ! las,
De toi est perte trop plorable.

La Haye, KB 128 E2, f. 20v (ms. *h*)⁵⁴

Ce douzain qui présente déjà une unité close du point de vue du sens et de la syntaxe se donne manifestement à lire comme un petit texte à part entière dans le contexte de ce livre, où il est rebaptisé « *De walsche Carté* » en plus de s'accompagner, selon Frank Willaert⁵⁵, de tous les marqueurs réservés aux pièces autonomes. En ce sens, ce recueil atypique au niveau de son contenu linguistique illustre peut-être une pratique de lecture plus généralisée. Car l'autonomie des strophes permet de citer à l'envi n'importe quel douzain du Reclus de Molliens pour répondre aux besoins fluctuants de l'expérience quotidienne, qui exigent telle réprimande ou telle réplique en fonction de telle ou telle action. Qui sait en somme si cette strophe isolée issue de *Carité* ne faisait pas partie d'un répertoire de formules autorisées qui visent, à la manière des formules gnomiques et parémiologiques de toutes sources qui nourrissent la *Didactique profane du Moyen Âge*⁵⁶, à « véhiculer une pensée d'ordre moral reconnue comme normative⁵⁷ » ?

En respectant cette norme d'autonomie syntaxique qui assure à chacune de ses strophes le caractère de modules textuels auto-suffisants, le Reclus de Molliens s'ouvre à un mode de consommation textuelle fondé sur un trio de caractéristiques définies par Rebecca Dixon dans un travail sur la réception de la poésie et du savoir au Moyen Âge⁵⁸,

⁵⁴ Suivant la transcription de Frank Willaert, « Des fleurs pâles », art. cit., p. 366. Au sujet des différences avec le texte édité par Anton van Hamel, qui concernent essentiellement les « erreurs » de la graphie, voir *Ibid.*, p. 366-368.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 363-377.

⁵⁶ Elisabeth Schulze-Busacker, *La Didactique Profane*, Paris, Garnier Classiques, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ Rebecca Dixon fournit la synthèse du collectif qu'elle dirige dans cet article intitulé « Knowing poetry, knowing community », dans Rebecca Dixon et Finn E. Sinclair (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, D. S. Brewer, p. 215-224.

à savoir la « *memorability* », la « *quotability* » et la « *recontextualizability* »⁵⁹. Ne serait-ce que par sa forme versifiée, la poésie hélinandienne facilite déjà la mise en mémoire : « *the structures of rhyme and metre serve a mnemonic function, permitting both the effective storage of verse in memory and its ready retrieval and redeployment as quotation*⁶⁰ ». La récurrence attendue des rimes en fin de ligne, qui donnent inlassablement la même sonorité au même endroit, offre une base de « sollicitation » cognitive, pour évoquer le vocabulaire d'Antoine Compagnon⁶¹, qui facilite la mise en mémoire⁶². Loin de se limiter à des supputations théoriques de critiques modernes, les rapports étroits entre le vers et la mémoire ont également fait l'objet de formalisations théoriques dès le Moyen Âge, et cela en latin comme en langues vulgaires comme l'ont montré Mary J. Carruthers et Frances A. Yates dans leurs ouvrages de référence sur les *Artes memoriae*⁶³.

La facilité de mémorisation qui appartient par définition à tout texte rimé – et *a fortiori* à tout texte en strophe – est encore renforcée par un élément de structuration plus caractéristique de la poésie hélinandienne. En plus de présenter un caractère clos sur le plan de la syntaxe, les strophes d'Hélinand tendent à s'ouvrir et à se refermer sur des marqueurs constants, qui peuvent en quelque sorte servir de balises à la mise en mémoire, soit l'apostrophe initiale, évidemment, mais également le proverbe final. Si le premier marqueur a longuement été étudié, car il s'impose de façon généralisée dans l'ensemble du corpus, le second n'a rien d'aussi systématique, mais surtout d'aussi spécifique à ces textes. En effet, ce dernier trait caractérise dans leur ensemble les textes vernaculaires du XIII^e siècle et au-delà⁶⁴. Il n'en demeure pas moins que le recours à de telles sentences peut s'imposer, selon l'éditeur des trois *Congés* en strophe d'Hélinand, comme une véritable

⁵⁹ *Ibid.*, p. 217-218. Traduction : « aptitude à la mémorisation, à la citation et à la recontextualisation ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 216. Traduction : « Les structures de rimes et de mètres assurent une fonction mnémotechnique, permettant à la fois le stockage des vers dans la mémoire, ainsi que leur extraction et leur redéploiement sous la forme de citation ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 215-224 déploie son argumentaire autour du principe de « sollicitation » défini par Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 23-25.

⁶² *Idem.*

⁶³ Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1990] et Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London / New-York, Routledge, coll. « Selected works », 1999, p. 50-82.

⁶⁴ Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1985, p. 154 *et sq.*

« loi du genre⁶⁵ ». Dans son travail de 1912 sur *Die Altfranzösische Helinandstrofe*, Adolf Bernhardt notait déjà que l'unité strophique tend à se clore sur un proverbe ou des formules consacrées, comme en témoigne la toute première strophe des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont :

Morz, qui m'as mis muer en mue
En cele estuve o li cors sue
Ce qu'il fist el siecle d'outrage,
Tu lieves sor toz ta maçue,
Ne nus por ce sa pel ne mue
Ne ne change son viez usage.
Morz, toi suelent cremir li sage :
Or queurt chascuns a son damage :
Qui n'i puet avenir s'i rue.
Por ce ai changié mon corage
Et ai laissié et gieu et rage :
Mal se moille qui ne s'essue.
(*VM-H.*, str. 1, v. 1-12)

Comme dans l'ouverture du premier poème hélinandien, il arrive que la strophe offre un double repère de sollicitation mémorielle en reposant non seulement sur l'adresse du premier vers (« Morz »), mais également sur la formule gnomique parfois donnée en finale : « Mal se moille qui ne s'essue »⁶⁶. Ce proverbe contribue non seulement à un effet de style en se réappropriant la « sagesse de Salomon, exprimée en termes familiers proches des proverbes au Vilain » comme le veut Anne-Marie Plasson-Macabies⁶⁷, mais elle offre une balise de structuration, qui fait de la strophe un ensemble clos encadré par des repères aisément reconnaissables. Même si la présence de proverbes en fin de strophe est beaucoup moins caractéristique de l'écriture hélinandienne que l'apostrophe du premier vers – car elle apparaît souvent sans pour autant réapparaître partout et qu'elle peut d'ailleurs se retrouver en divers endroits de l'unité strophique –, elle demeure indéniablement un point

⁶⁵ Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d'Arras*, *op. cit.*, p. 45-46.

⁶⁶ Recensée dès Antoine le Roux de Lincy, *Livre des proverbes français : précédé de recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Paulin, 1842, t. II, p. 259, le caractère gnomique de cette formule est à nouveau relevé dans Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort*, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁷ Anne-Marie Plasson-Macabies, « Hélinand et la mort », *art. cit.*, p. 1152.

de repère de choix, qui peut renforcer, à titre de borne structurante, « *the architecture of memory*⁶⁸ ».

Qu'il s'agisse des balises attendues en début et en fin de strophe, de l'autonomie syntaxique des douzains ou encore du simple recours au vers, les différentes caractéristiques qui peuvent servir de supports à la mémorisation facilitent également la citation hors contexte, pour ne pas dire la « *quotability* » et la « *recontextualisability* » pour reprendre la terminologie de Rebecca Dixon. Confirmée de *facto* par les nombreux extraits du Reclus de Molliens qui sont effectivement détachés de leur texte-source comme le *Vergier de Paradis*, l'histoire du *Moine*, le passage sur la *mors subita* ou encore la *Walsche Carté*, ce type d'usage trouve une autre confirmation dans la longue durée sous la forme de la « preuve littéraire » invoquée lors des états généraux de 1614 par Antoine Loisel, qui invoque trois lignes isolées du *Miserere* afin de renforcer son argumentaire juridique et qui confirme qu'il est encore possible « d'en citer et d'en gloser des fragments hors de leur contexte original⁶⁹ ».

Ces pratiques reflètent sans doute une attitude plus générale par rapport à la littérature qui semble tout à fait caractéristique de la production édifiante et qui permet, pour évoquer à nouveau Paul Ricoeur, le passage « du texte à l'action ». Dès lors qu'un texte se conforme aux impératifs de la brièveté, voire qu'il respecte le trio de caractéristiques identifiées par Rebecca Dixon, il offre à son public un produit littéraire tout à fait distinct. Loin de proposer une immersion complète dans l'univers de la textualité à la manière des romans qui érigent un monde fictionnel immersif et autonome, il s'agit plutôt de faciliter l'escale. Il autorise un rapport ponctuel au texte. À la manière d'un « article de revue⁷⁰ », pour reprendre la comparaison utilisée par Jacques Ribard au sujet des *dits* de Jean de Condé, les textes de petits formats se donnent comme autant de

⁶⁸ Mary J. Carruthers, *The Book of Memory*, *op. cit.*, p. 12. Traduction : « l'architecture de la mémoire ». Au sujet de ces proverbes insérés à ces textes, Paul Zumthor écrit d'ailleurs que « l'effet de ce procédé, même utilisé mécaniquement, n'en est pas moins d'extravertir le discours qui, à la manière d'un miroir, se met à refléter un fragment du monde réel », voir « Entre deux esthétiques : Adam de la Halle » dans Jean Charles Payen et Claude Régner (dir.), *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1979 t. II, p. 1155-1171, d'abord cité dans Federico Saviotti (éd.), *Le Vers d'amours d'Arras*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁹ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁰ Jacques Ribard, *Un Ménestrel du XIV^e siècle : Jean de Condé*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, p. 101.

compléments à la vie quotidienne, qui peuvent être invoqués et convoqués à l’envi – pour ne pas dire « *quoted* », « *memorized* » et « *recontextualized* ». Dans les petites pièces littéraires comme dans les longs textes à mettre en pièces, il s’agit en somme de multiplier les passerelles qui permettent au texte de participer à l’univers de l’action – et non plus l’inverse. Ce potentiel de lecture appartient de façon naturelle aux textes brefs versifiés, dont le format s’apparente exactement à un « article de journal », mais il appartient peut-être également aux poèmes comme ceux du Reclus de Molliens qui savent répondre, malgré leur longueur, à cette même demande. En adoptant une structure par « modules », qui autorise une double lecture fragmentaire et continue, *Miserere* et *Carité* sont peut-être emblématiques d’un certain régime de lecture où le texte se laisse d’abord consommer par petites bouchées.

Mesure et démesure : le Reclus et l’excès

Il est encore d’usage d’admettre que les poèmes en strophe d’Hélinand se distinguent par « le caractère aléatoire de la longueur des compositions⁷¹ » comme le formulait Levente Seláf en 2010. Pour illustrer cette indétermination supposée, il s’agit le plus souvent de citer les cas de figure les plus extrêmes comme le faisait encore Sylvère Menegaldo en 2015 :

La longueur des poèmes composés en strophes d’Hélinand est extrêmement variable – d’une seule strophe, comme dans le *Dit de la pomme* de Baudouin de Condé, aux 2495 strophes du *Mirour d’omme* de John Gower, et encore le poème est-il inachevé... – si bien qu’il paraît difficile là aussi d’en tirer un critère classificatoire⁷².

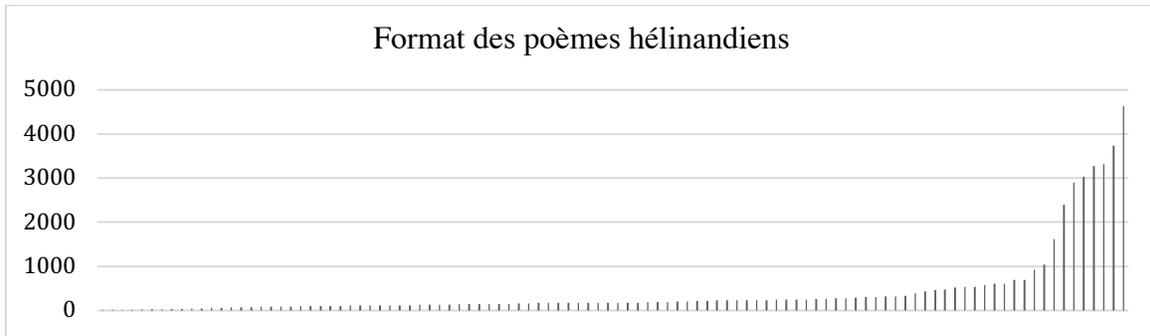
En conjuguant les données sur la taille des poèmes hélinandiens, qui ont été réunies par Michela Margani sur les 80 textes de son corpus de thèse⁷³, avec la trentaine de textes supplémentaires considérés ici, il apparaît clairement que la longueur de ces poèmes n’a rien d’« aléatoire », bien au contraire. Les poèmes en strophe d’Hélinand se conforment à la définition de la brièveté proposée par Paul Zumthor dans plus de 90% des cas (96 textes

⁷¹ Levente Seláf, « La strophe d’Hélinand », art. cit., p. 83.

⁷² Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménestrel*, op. cit., p. 244.

⁷³ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 175-256.

sur 105) en limitant leur format à « quelques centaines de vers ». Dans ce contexte où la brièveté domine, les poèmes qui affichent un format de plus de 1000 vers, voire qui s'étendent à la manière de *Miserere* et *Carité* sur près de 3000 chacun, sont à replacer dans un groupe fortement minoritaire qui représente moins de 10% du corpus (10 textes sur 108). Comme l'illustre ce tableau qui classe les 108 poèmes hélinandiens connus à ce jour en ordre croissant de taille⁷⁴, les deux poèmes du Reclus de Molliens se placent en opposition directe avec une certaine norme, voire avec une véritable règle d'écriture qui s'impose de façon généralisée au sein de leur famille formelle en se nichant, pour employer un vocabulaire quelque peu technique, dans le dernier décile supérieur de leur propre corpus :



Même si ce tableau se limite pour l'instant au format donné dans les éditions de référence – et qu'il laisse ainsi dans l'ombre les phénomènes de variance propres à leurs différents témoins manuscrits –, il n'en permet pas moins de dresser quelques constats. Le premier relève de l'évidence : les poèmes hélinandiens sont courts. Non seulement ils se conforment à la définition de la brièveté proposée par Paul Zumthor en limitant leur format à moins de 1000 vers dans 90% des cas (98 textes sur 108), mais ils semblent faire l'objet d'une pression encore plus marquée : alors que 85% d'entre eux limitent déjà leur format à moins de 500 vers (87 textes sur 108), les pièces particulièrement courtes, qui font moins de 250 vers, comptent pour les deux tiers du corpus (72 textes sur 108). À l'évidence, la taille des poèmes hélinandiens n'a donc rien « aléatoire ». Tout se passe au contraire

⁷⁴ Le *Mirour de l'omme* de John Gower ne peut être représenté dans ce graphique, car son format aberrant de 29 940 vers, soit plus de 20 000 vers de plus que l'échelle du tableau, interdirait la lisibilité du graphique en « écrasant » la représentation des autres textes. Il convient toutefois de mentionner l'existence de ce texte, sur lequel il faudra revenir sous peu. L'édition est de George Campbell Macaulay (éd.), *The Complete Works of John Gower*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Americana », 1899, t. I : *Mirour de l'omme*.

comme s'il existait une véritable « règle implicite » qui exigeait de limiter la taille des poèmes hélinandiens à environ 250 vers. Du moins, cette tendance est assez répandue pour dessiner une norme, voire pour former un « horizon d'attente » capable d'orienter la réception médiévale de ces textes.

À la vue d'un poème en strophe d'Hélinand – qui est immédiatement reconnaissable sur le parchemin de par sa mise en page caractéristique –, le public médiéval n'a sans doute pas manqué de se disposer et de se prédisposer à la lecture d'un texte court, étant donné la quantité imposante des poèmes de ce corpus qui affichent effectivement des dimensions réduites. Dans ce contexte, les 10 poèmes qui échappent à la règle en se déployant sur plus de 1000 vers à la manière de *Miserere* et *Carité* n'ont sans doute pas manqué d'attirer l'attention du lectorat – cela d'autant plus qu'ils ne se contentent pas de s'opposer à la tendance générale, mais qu'ils le font de façon tout à fait excessive : le format moyen de ces 10 textes (5604 vers en moyenne)⁷⁵ est plus de 30 fois supérieur à celui des 98 autres (166 vers en moyenne). Il est donc à parier que la démesure de ces 10 textes – impossible à ignorer par son caractère à la fois exceptionnel et excessif – se reflète dans les dynamiques de réception qui leur sont propres. En ce sens, il semble légitime de s'attarder sur ce petit groupe afin de mieux cerner, à terme, la singularité du Reclus de Molliens.

Le tableau suivant présente les dix poèmes hélinandiens les plus longs, soit ceux qui se déploient sur plus de 1000 vers dans l'édition critique de référence⁷⁶ :

JOHN GOWER, <i>Mirour de l'omme</i> (ca. 1375-1379)	29 940 vers
---	-------------

⁷⁵ Cette moyenne est exacte, mais elle n'est pas représentative : le cas tout à fait abérant du *Mirour de l'omme* de John Gower (29 940 vers) tire les résultats vers le haut. S'il fallait exclure ce texte à des fins de représentativité en gardant seulement les 9 autres textes les plus longs, on obtiendrait une moyenne de 2892 vers, ce qui représente tout de même 17 fois la taille moyenne des autres textes du corpus (166 vers en moyenne).

⁷⁶ La question de la variance sera abordée sous peu. Dans l'ordre de présentation du tableau (du plus grand au plus petit), les éditions critiques de référence sont George Campbell Macaulay (éd.), *The Complete Works of John Gower*, t. I, *op. cit.* ; Aquilina Pety (éd.), *La Voie d'enfer et de paradis*, *op. cit.* ; Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, *op. cit.* ; Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, *op. cit.* ; *L'Escole de Foy* étant encore inédite, son format est donné à partir de son unique témoin (ms. G, f. 93r-113v) ; Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.* ; *Le Miracle de Basqueville* et les *Sept Articles* sont respectivement édités dans Pierre Le Verdier (éd.), *Le Livre du Champ d'or*, *op. cit.* p. 142-180 et Dominique Martin Méon (éd.), *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, t. III, p. 331-395 ; le *Tresor Nostre Dame* étant inédit, son format est donné selon le ms. G qui conserve ce texte à titre d'*unicum* (f. 113v-120v).

JEAN DE LA MOTTE, <i>Voie d'enfer et de paradis</i> (1340)	4632 vers
ROBERT LE CLERC D'ARRAS, <i>Vers de la mort</i> (ca. 1266-1271)	3744 vers
HUON DE CAMBRAI, <i>Regret Nostre Dame</i> (ca. 1224-1248)	3312 vers
JEAN BRISEBARRE, <i>Escole de Foy</i> (1327)	3144 vers
RECLUS DE MOLLIENS, <i>Miserere</i> (ca. 1228-1229)	3276 vers
RECLUS DE MOLLIENS, <i>Carité</i> (ca. 1224-1225)	2904 vers
JEAN PETIT, <i>Miracle de Basqueville</i> (ca. 1388-1389)	2412 vers
JEAN CHAPUIS, <i>Sept Articles de la foy</i> (ca. 1300)	1620 vers
JEAN BRISEBARRE, <i>Tresor Nostre Dame</i> (ca. 1300-1350)	1044 vers

L'analyse de ces 10 textes révèle un phénomène d'intérêt : dans la majorité des cas, la longueur excessive se traduit, en domaine hélinandien, par un véritable échec du point de vue de la réception. La diffusion manuscrite de ces longs textes s'avère plutôt réduite. En effet, les *unica* sont nombreux au sein de ce groupe : le *Mirour de l'omme* (Cambridge, UL Add. 3035, f. 1r-131v), la *Voie d'enfer et de paradis* (BnF fr. 12594, f. 169r-197r), l'*Escole de Foy* (BnF fr. 576, f. 93r-113v), *Miracle de Basqueville* (BnF fr. 12470, f. 71r-103v) et *Tresor Nostre Dame* (BnF fr. 576, f. 113v-120v) sont tous conservés dans un seul et unique témoin manuscrit. Les *Vers de la mort* de Robert le Clerc d'Arras peuvent sembler, à première vue, avoir connu une réception manuscrite un peu plus favorable. En effet, cette réécriture du poème fondateur d'Hélinand de Froidmont réapparaît dans un total de trois livres, soit les manuscrits BnF fr. 375 (f. 335r-342), BnF fr. 12615 (f. 218r-222r) et Pavie, BU, Aldini 219 (f. 66v-83v)⁷⁷. Or comme l'ont noté ses éditeurs Roger Berger et Annette Brasseur, la tradition manuscrite du poème de Robert le Clerc n'a rien de comparable avec celle de son texte-source, qui réapparaît dans près d'une trentaine de livres (au moins 24 mss.) et qui s'avère beaucoup plus court (600 vers)⁷⁸. Ces deux éditeurs s'étonnent d'ailleurs de cette différence dans la diffusion des *Vers de la mort* de Robert le Clerc et d'Hélinand de Froidmont en attirant précisément l'attention sur leur format distinct :

⁷⁷ Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, *op. cit.*, p. 15-22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 9-11. Le survol de la tradition manuscrite du poème d'Hélinand de Froidmont, telle que présentée dans *Jonas*, *loc. cit.* (où se mêlent cependant les copies modernes et anciennes), URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/5156> > (consultée 23.01.2019), permet d'envisager que sa diffusion manuscrite est encore plus importante.

« Étrange paradoxe, l'œuvre la plus volumineuse n'est pas la plus célèbre⁷⁹ ». Ce paradoxe paraît toutefois moins « étrange » dès lors qu'on replace la faible réception des *Vers de la mort* de Robert le Clerc dans la tendance plus générale qui vient tout juste d'être observée et qui réserve généralement une diffusion limitée, voire un statut d'*unicum* aux textes hélinandiens les plus longs du corpus.

Il suffit d'ailleurs d'interroger la variance exprimée dans les trois témoins manuscrits du poème de Robert le Clerc d'Arras pour se convaincre que l'exception apparente tend plutôt à confirmer la règle. Même si ce long texte hélinandien connaît une diffusion un peu plus importante que les *unica* tout juste mentionnés, il n'existe pourtant qu'un seul et unique manuscrit qui donne cette réécriture des *Vers de la mort* dans sa version intégrale originale de 3744 vers, à savoir le manuscrit BnF fr. 375⁸⁰, ce qui replace ce texte trop long dans une position d'*unicum* plus conforme à la tendance générale. Quant aux deux autres témoins, ils en proposent des versions abrégées, voire fortement abrégées qui tendent à suggérer que le texte n'a pu « survivre » dans le champ littéraire qu'à condition de se prêter à un processus de réduction : là où le manuscrit BnF fr. 12615 élimine déjà plus des deux-tiers du poème original en proposant un texte de 1116 vers, le manuscrit Pavie, BU, Aldini 219 en fournit une version plus courte encore qui se limite à 648 vers⁸¹. Coïncidence intéressante, ce dernier témoin reproduit de manière presque parfaite le format de son illustre modèle, à savoir les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (600 vers), qui occupe d'ailleurs la position d'ouverture de ce même livre (Pavie, BU, Aldini 219, f. 1r-4v), si bien que l'œuvre est recadrée dans la norme hélinandienne par la proximité du modèle comme par la reconduction quasi-exacte de son format. L'exception apparente du poème de Robert le Clerc d'Arras n'a rien pour infirmer la règle ; elle fournit même l'occasion de préciser la tendance générale. Alors que le statut d'*unicum* de sa version intégrale confirme la difficulté de réception rencontrée par les poèmes hélinandiens plus longs, les autres témoins qui attestent de son modeste succès permettent d'envisager que la brièveté se hisse bel et bien au rang des conditions de

⁷⁹ Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰ Voir le tableau de *Ibid.*, p. 23-26, qui donne le nombre et l'ordre des strophes dans chacun de ces mss.

⁸¹ *Idem*

possibilité d'une réception favorable pour les poèmes en strophe d'Hélinand – et cela, même au prix de petits ajustements réalisés après coup de façon à masquer leur excès.

Il va sans dire que l'échec relatif de ces pièces peut s'expliquer par l'action conjuguée de plusieurs autres facteurs, qui n'ont *a priori* rien à voir avec leurs dimensions excessives. Texte-fleuve en strophe d'Hélinand daté de la fin du XIV^e siècle (1375-1379), le *Mirour de l'omme* de John Gower correspond parfaitement à ce profil, car il affiche plus d'un trait atypique susceptible d'entraver une réception favorable. En plus de son format hors-norme, il se distingue comme l'un des trois seuls poèmes hélinandiens connus à adopter un dialecte anglo-normand⁸² et à se destiner ainsi au public francophone d'Angleterre⁸³. Il entre en décalage avec l'espace de production et de diffusion privilégié des poèmes hélinandiens, lesquels tendent à se concentrer, comme l'a souligné Michela Margani, dans le Nord-Est du domaine d'oïl⁸⁴. Le *Mirour* se pose donc dans un contexte de réception très singulier où la poésie hélinandienne et ses diverses conventions poétiques sont sans doute moins connues du lectorat. À cette première « condition d'infélicité », pour détourner quelque peu l'expression de John Austin⁸⁵, s'en ajoute une autre qui tient au cadre plus général de la production de John Gower (ca. 1330-1408)⁸⁶. Cet auteur

⁸² Il en existe deux autres, selon l'état des connaissances actuelles. Le premier, qui été signalé par Levente Seláf dans « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 85-87 et qui ne figure pour l'instant dans aucun autre répertoire, circule dans un ms. unique sous le titre de *Pleinte par entre mis sire Henry de Lacy*, référence complète *supra*, p. 81 (en note). Le second est un texte anonyme sans titre (*inc* : « Recorder voil la joie primere ») édité sous le titre de *Quinze Joies Nostre Dame*, dont l'origine anglo-normande est signalée par Gérard Gros, *Ave Vierge Marie*, *op. cit.*, p. 69. Il est à noter que Jean de la Motte, auteur de la *Voie d'enfer et de paradis*, a travaillé et vécu pendant un certain temps en Angleterre, mais son texte hélinandien est explicitement dédié à un commanditaire parisien, à savoir Simon de Lille, orfèvre du roi de France, voir Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménestrel*, *op. cit.*, p. 41-61.

⁸³ Robert F. Yeager, « Gower's French Audience: *The Mirour de l'Omme* », *The Chaucer Review*, vol. 41, n° 2, 2006, p. 111-137.

⁸⁴ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 13 note en effet « una fortissima concentrazione geografica delle opere nell'area del nord della Francia: Piccardia, Hainaut, Vallonia; su un totale di 80 testi, 49 sono riconducibili a quell'area con certezza o con forte probabilità (lingua del testo, area di produzione del manoscritto); per 19 testi è difficile identificare un'area di provenienza, mentre dei restanti 12, la maggior parte proviene dalla regione parigina, un testo probabilmente da Auxerre, uno forse da Vaudoy-en-Brie, uno è certamente anglonormanno ». Traduction : « une très forte concentration géographique des œuvres dans la région du Nord de la France : Picardie, Hainaut, Wallonie ; sur un total de 80 textes, 49 sont à replacer dans cette région avec certitude ou avec une forte probabilité (langue du texte, zone de production du ms.) ; pour 19 textes, il est difficile d'établir la région d'origine, tandis que sur les 12 restants, la plupart vient de la région parisienne, un texte est probablement d'Auxerre, un autre peut-être de Vaudoy-en-Brie et un est certainement anglo-normand ».

⁸⁵ Les « *felicity conditions* » renvoient à l'origine aux conditions de possibilité de la communication linguistique, voir John Austin, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, coll. « The William James lectures », 1962, p. 14-15.

⁸⁶ Margerite-Marie Dubois, « John Gower », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 868.

d'importance dans l'histoire littéraire de l'Angleterre, qui doit une part de sa renommée à son amitié littéraire avec le célèbre Geoffrey Chaucer, est lui-même à l'origine d'une vaste production littéraire en langues anglaise et latine, qui comprend plusieurs textes à succès, tels que la *Confessio amanti*, texte de la fin du XIV^e siècle (1386) qui réapparaît dans près d'une quarantaine de manuscrits médiévaux⁸⁷ et qui connaît même le privilège du passage à l'imprimé⁸⁸. Autrement dit, John Gower est généralement l'auteur de textes bien diffusés, mais le public à qui il doit son succès n'est pas francophone⁸⁹. En effet, le *Mirour de l'omme* se distingue comme l'un des trois seuls textes de langue française au sein d'une production largement dominée par l'anglais et le latin (21 textes sur 24)⁹⁰. Depuis la diffusion limitée de la poésie hélinandienne en Angleterre jusqu'au statut atypique de la langue du *Mirour* en regard de la production de son auteur, tout concourt en somme à entraver le succès de ce texte – et cela, avant même de considérer sa longueur aberrante.

Il n'en demeure pas moins que la question de la taille a sans doute partie liée avec son infortune, car le *Mirour de l'omme* présente des dimensions tout à fait excessives par rapport à la norme hélinandienne : en se déployant sur près de 30 000 vers (29 945 vers), ce poème gigantesque dont la seule recension connue est d'ailleurs incomplète⁹¹ s'impose de loin comme le plus long texte de l'ensemble du corpus hélinandien – surpassant le second poème le plus long, soit la *Voie d'enfer et de paradis* (4632 vers), par non moins de 25 000 vers ! Autrement dit, le *Mirour de l'omme* a quelque chose de quasi-monstrueux, surtout pour un texte non narratif en strophes, qui adopte une forme aussi fortement associée à la brièveté que la strophe hélinandienne.

À la différence de ce texte anglo-normand qui multiplie les traits atypiques, les autres textes à faible diffusion qui illustrent la corrélation entre longueur et insuccès

⁸⁷ Pour les 57 mss. de ce texte dont il existe trois rédactions distinctes, voir George Campbell Macaulay (éd.), *The Complete Works of John Gower*, op. cit. t. II, p. cxxxviii–clxvii.

⁸⁸ Voir dans le *Universal Short Title Catalogue*, loc. cit. les n° 500085, n° 502459 et n° 505036, respectivement datés de 1483, 1532 et 1154, URL : < <https://www.ustc.ac.uk/index.php/search> > (consultée 14.01.2019).

⁸⁹ Il est à noter que l'un de ces textes français, soit *Le Traité pour essampler les amantz marietz*, est représenté pour sa part par une dizaine de mss., ce qui fait que la langue ne peut expliquer, à elle seule, l'insuccès du poème, voir Robert F. Yeager, « Gower's French Audience », art. cit., p. 111-137.

⁹⁰ *Idem*

⁹¹ Il est impossible de connaître la longueur originale de ce texte, car l'unique ms. est incomplet de la fin en plus d'avoir perdu 4 feuillets, qui correspondent à environ 47 str. en ouverture, voir George Campbell Macaulay (éd.), *The Complete Works of John Gower*, op. cit. t. I, p. lxix.

présentent un profil autrement plus conforme à la norme de la poésie hélinandienne. En effet, ces textes sont généralement associés à l'aire géographique du Nord-Est de la France en s'attachant à la Picardie dans le cas de Robert le Clerc (Arras) et de Jean Brisebarre (Douai) et à la Wallonie pour Jean de la Motte (Hainaut)⁹², ce qui correspond tel que mentionné à l'aire de circulation privilégiée des littératures hélinandiennes. Jean le Petit provient pour sa part du Nord-Ouest (Pays de Caux)⁹³. Quant à leur contenu, il reflète à son tour le registre et les préoccupations les plus caractéristiques de la poésie hélinandienne en exploitant systématiquement le cadre de référence du christianisme pour proposer des conseils de vie pratiques et renforcer le savoir spirituel élémentaire du croyant⁹⁴. Ne serait-ce que par ces coordonnées de base qui s'alignent parfaitement à l'« horizon d'attente » le plus typique de la poésie hélinandienne, ces quelques textes n'ont *a priori* rien pour perturber une réception favorable – à l'exception bien sûr de leur taille. Sans évidemment négliger l'effet d'autres facteurs, comme ceux qui compliquent à l'évidence la réception du *Mirour de l'omme*, la longueur atypique de ces textes ne semble pas avoir favorisé leur succès.

Cette corrélation entre longueur et insuccès littéraire permet de mieux apprécier la singularité de *Miserere* et *Carité*, car ces longs textes en strophe d'Hélinand ne se contentent pas d'un simple accueil favorable auprès du lectorat, mais ils connaissent à l'inverse un succès extraordinaire en réapparaissant dans plusieurs dizaines de manuscrits et en affichant une capacité exceptionnelle à combler les exigences d'un vaste lectorat. Cette dynamique de réception, qui va directement à l'encontre de ce qui a été observé pour les autres poèmes hélinandiens à la longueur hors norme, intéresse d'autant plus qu'elle s'inscrit à son tour dans une tendance. Les deux seuls autres textes hélinandiens qui connaissent le succès malgré leur longueur, à savoir les *Sept Articles de la foy* de Jean

⁹² Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, *op. cit.* p. 35 et 74-78 ; Sylvie Lefèvre, « Jean le Court, dit Brisebarre », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 801-802 et Sylvère Menegaldo, *Le dernier Ménestrel*, *op. cit.*, p. 23-61. Il est à noter que ce dernier poète a circulé en plusieurs endroits de l'espace francophone au cours de sa carrière.

⁹³ Robert Bossuat et Françoise Fery-Hue, « Jean Petit », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 833-834 signalent également pour ce poète de nombreux déplacements dans la francophonie médiévale.

⁹⁴ Voir les résumés respectifs des *Vers de la mort*, de l'*Escole de Foy*, du *Miracle de Basqueville* et de *La Voie d'enfer et de paradis* dans Roger Berger et Annette Brasseur (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, *op. cit.* p. 65-71 ; Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.*, p. 86-87, Pierre Le Verdier (éd.), *Le Livre du Champ d'or* p. vii-xxv et Sylvère Menegaldo, *Le Dernier Menestrel*, *op. cit.*, p. 203-223.

Chapuis et le *Regret Notre Dame* de Huon de Cambrai, se démarquent à leur tour comme de véritables succès de lecture. Loin de se contenter d'un accueil favorable, le texte de Jean Chapuis connaît une diffusion encore plus importante que celle de *Miserere* et *Carité* : avec une tradition manuscrite qui s'élève à plus d'une soixantaine d'exemplaires⁹⁵, ce texte qui connaît le privilège du passage à l'imprimé à au moins trois reprises⁹⁶ se mérite une place de choix au palmarès des *Succès français du Moyen Âge* de Frédéric Duval⁹⁷. Quant au second, il n'a certes rien d'un *best-seller*, mais sa tradition manuscrite qui s'élève à plus d'une vingtaine d'exemplaires⁹⁸ suffit à en faire l'un des poèmes hélinandiens les plus diffusés qui soient – avec le poème fondateur d'Hélinand de Froidmont, mais également *Miserere*, *Carité* et les *Sept Articles de la foy*.

La réception des textes hélinandiens les plus longs semble donc se jouer dans les extrêmes : soit ils circulent à peine en se limitant le plus souvent à de simples *unica*, soit ils se hissent, à l'inverse, parmi les œuvres médiévales les plus diffusées. Le cas de figure de Jean Chapuis, du Reclus de Molliens et de Huon de Cambrai ne manque donc pas de poser question : pourquoi les poèmes de ces trois auteurs se détachent-ils ainsi du reste du corpus en rencontrant un succès aussi considérable malgré leur longueur ?

Dans le cas des *Sept Articles de la foy*, la réponse tient sans doute en partie à une dynamique particulière, qui relève pratiquement de l'erreur sur la personne. Ce poème dont la paternité est possiblement attribuable à Jean Chapuis a longtemps été reconnu à tort comme une œuvre de Jean de Meun, ce qui n'a sans doute pas manqué de favoriser son succès en l'associant à l'un des auteurs français les plus prisés du champ littéraire médiéval. Selon les données réunies par Pierre-Yves Badel, cette fausse attribution s'articule de façon étroite à la diffusion des *Sept Articles* : parmi son échantillon de 47 livres médiévaux qui proposent des recueils d'« œuvres complètes » de Jean de Meun (en donnant le *Roman de la Rose* avec des textes comme le *Codicille*⁹⁹ et le *Testament* lui étant également attribués),

⁹⁵ Frédéric Duval, *Lectures françaises*, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁶ Voir dans le *Universal Short Title Catalogue*, *loc. cit.*, les n° 8301, n° 9820 et n° 57756, respectivement datés de 1501, 1505 et ca. 1505, URL : < <https://www.ustc.ac.uk/index.php/search> > (consultée 30.09.2018)

⁹⁷ Frédéric Duval, *Lectures françaises*, *op. cit.*, p. 72-80.

⁹⁸ Anne-Françoise Labie-Leurquin et Danielle Gallet-Guerne, « Huon le Roi de Cambrai », *DLF : le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 706-707. L'éditeur en connaissait toutefois 15 seulement, voir Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Notre Dame*, *op. cit.*, p. v-xxxv.

⁹⁹ Dominique Martin Méon (éd.), « Le codicille de maistre Jehan de Meung », dans *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, t. III, p. 163-170.

il se trouve 19 exemplaires qui donnent les *Sept Articles de la foy*¹⁰⁰, ce qui suffit à en faire le texte le plus souvent rattaché de façon artificielle à Jean de Meun¹⁰¹.

Il en résulte une dynamique de diffusion qui s'apparente à du parasitage et qui permet à ce long texte hélinandien de s'approprier le prestige de cet auteur de renom pour favoriser sa propre réception. Ce véhicule de diffusion pour ainsi dire « clandestine », qui se maintient d'ailleurs à l'âge de l'imprimé alors que les *Sept Articles* continuent de circuler dans le contexte d'« œuvres complètes » de Jean de Meun¹⁰², a même su persister jusqu'à l'époque moderne parmi les précurseurs de la médiévistique : la seule édition des *Sept Articles* qui soit (malheureusement) disponible à ce jour figure dans une édition des œuvres complètes de Jean de Meun réalisée au début du XIX^e siècle¹⁰³. Même si le doute quant à cette paternité était déjà répandu au Moyen Âge¹⁰⁴, il n'en demeure pas moins que certains lecteurs lui ont porté foi. En témoigne le cas bien connu de Gontier Col, partisan de Jean de Meun dans la querelle du *Roman de la Rose*, qui a envoyé un exemplaire des *Sept Articles* à Christine de Pizan en personne en 1401, dans le but de la convaincre de la qualité et de la pertinence des écrits de Jean de Meun. Attestant des doutes soulevés dès le Moyen Âge quant à la fausse paternité des *Sept Articles de la foy*, la principale intéressée lui répond par un joli tour d'ironie en lui écrivant, comme le résume Pierre-Yves Badel, que les naïfs « vont jusqu'à attribuer à Jean de Meun des œuvres de saint Augustin¹⁰⁵ » ! Même si Christine de Pizan est manifestement plus avisée que son opposant littéraire, le fait même que cette interaction se soit produite montre, selon ce chercheur, que l'erreur sur la personne était assez répandue pour servir d'argument dans le cadre de ce qu'on a pris l'habitude de voir comme la toute première querelle littéraire en langue française – permettant par le fait même d'envisager que ce poème hélinandien, qui a connu un succès considérable malgré son refus de se conformer à la norme de sa famille formelle, doit une partie de sa fortune à cette association bien opportune.

¹⁰⁰ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 63-65.

¹⁰¹ *Idem*

¹⁰² *Universal Short Title Catalogue*, *loc. cit.*, URL : < <https://www.ustc.ac.uk/index.php/search> > (consultée 13.08.2018)

¹⁰³ Dominique Martin Méon (éd.), *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, t. III, p. 331-395.

¹⁰⁴ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 63-65

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 65. Pour l'échange original, voir dans Eric Hicks (éd.), *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 1977, p. 10 et 121.

Il en va autrement de *Miserere* et *Carité*, car ces longs poèmes en strophe d'Hélinand ont rencontré le succès et la reconnaissance sans reposer, du moins au préalable, sur l'avantage d'une (fausse) paternité aussi prestigieuse. Il est possible d'envisager que leur profil d'exception s'explique par la structure même de l'œuvre, telle que décrite plus tôt : même si les poèmes du Reclus de Molliens échappent à la norme hélinandienne par leur longueur excessive, ils affichent un mode de composition par modules qui permet un certain espace de négociation en reposant sur l'accumulation d'unités textuelles relativement indépendantes, se laissant extraire de leur contexte d'origine sans affecter leur intégrité littéraire et sémantique. Ces deux poèmes qui sont en somme prédisposés à un mode de lecture morcelée s'y sont d'ailleurs prêtés *de facto*. L'analyse matérielle a confirmé que ce mode de lecture a souvent été adopté par le public médiéval : en plus d'attirer l'attention sur les dispositifs matériels de toutes sortes qui facilitent une lecture transversale, où la partie est ciblée au détriment du tout, l'autonomie des segments a été illustrée par les pratiques concrètes d'extraction textuelle, qui ont assuré à quelques segments une véritable vie indépendante à titre de petits textes autonomes. Autrement dit, les pratiques de lecture qui viennent tout juste d'être exposées, de même que les stratégies d'écriture sur lesquelles elles reposent, prennent une nouvelle portée dès lors qu'elles sont repensées par rapport à la norme hélinandienne. Non seulement elles permettent d'ajuster ces longs textes à l'impératif de brièveté qui caractérise leur contexte de diffusion manuscrite, mais elles répondent peut-être à une habitude et à une exigence plus profonde de la part du lectorat, qui souhaite une expérience de lecture ponctuelle dès lors qu'il se trouve face à un poème hélinandien.

Cette exigence particulière, de même que la perspective d'une œuvre capable d'y répondre par le fait même de sa structure, trouve un écho direct dans le long poème à succès de Jean Chapis. Outre son association fallacieuse avec une figure de renom, ce texte présente également une structure s'ouvrant de façon naturelle à la segmentation textuelle. Ne serait-ce que par leur titre, les *Sept Articles de la foy* affichent clairement leur mode de composition par modules, qui repose sur la mise en série de sept unités textuelles aisément détachables de l'ensemble. D'ailleurs, les limites de ces différentes sections sont formulées de façon explicite par des indications intratextuelles comme « Or parlons du sacrement tiers » (str. 23, v. 1), « Or avez des articles quatre / Qu'il estuet croire sans debatre »

(str. 65, v. 1-2) ou encore « Cest article qui est derrains » (str. 111, v. 1), soulignant ainsi à même le texte les repères qui orientent la navigation par étape. Jean Chapuis consacre d'ailleurs près d'une centaine de vers à commenter le plan d'ensemble de son ouvrage (str. 7-14 et str. 128) en rappelant volontiers que « sept signaulx y a en ung livre » (str. 11, v. 1), voire en attirant directement l'attention sur la longueur de son texte pour mieux tenter de le justifier :

Des sept articles *ay parlé*
Par long, par travers et par lé,
Aux mieulx, ce scet Dieu, que je scé,
Que tuit seroient mesalé
(*Sept Articles*, str. 128, v. 1-4).

Ainsi Jean Chapuis multiplie les commentaires autoréflexifs qui ne laissent aucun doute sur sa stratégie de négociation avec la norme hélinandienne : le choix d'avoir « parlé par long », dans une forme pourtant associée à la brièveté, est compensé par une stratégie qui s'affiche à son tour de façon tout à fait explicite : « Contre tout envaïssement ; / Pour ce vueil singuliérement / Parler de chascun point à point » (str. 15, v. 7-9).

Quant au *Regret Nostre Dame*, il présente un cas de figure à part, qui pourrait pratiquement être exclu du palmarès des longs poèmes à succès en strophe d'Hélinand. Il faut en effet admettre que la taille de ce texte de Huon de Cambrai, telle que rapportée jusqu'ici, n'est aucunement représentative du contenu textuel transmis par les manuscrits. L'éditeur Arthur Langfors le reconnaît d'ailleurs ouvertement : « j'ai préféré donner peut-être trop que de donner trop peu¹⁰⁶ », conclut-il au terme d'une longue discussion justifiant son choix d'éditer un texte de 2916 vers (243 strophes) malgré le fait que la quasi-totalité des témoins connus sont autrement plus courts¹⁰⁷. En effet, la tradition manuscrite du *Regret* est particulièrement labyrinthique : composée d'un noyau dur d'environ 400 strophes (4800 vers), qui est « parfaitement assuré par le classement des manuscrits¹⁰⁸ » et qui correspond à la plainte mariale d'ouverture (str. 1-37), elle s'éparpille et se dissémine par la suite en une série de branches disparates, dont la plupart ne sont représentées que

¹⁰⁶ Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, op. cit., p. cx.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. xxxv-xlvi et p. cv-cx.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. cv.

« par un seul ou tout au plus deux manuscrits¹⁰⁹ ». Ainsi chaque témoin du *Regret Nostre Dame* est foncièrement singulier quant à son contenu, car les différents modules textuels qui s'accumulent au sein de ce texte composite sont sans cesse ajoutés, déplacés et modifiés – mais surtout supprimés. Le choix de l'éditeur se justifie donc par le degré de variance extrême de cette tradition, qui s'ajoute à d'autres problèmes, également exacerbés dans ce cas particulier, empêchant de distinguer les éléments originaux des segments adventices comme le résume Arthur Langfors : « si j'admets dans le texte critique tout ce qui a été conservé par ces manuscrits, c'est seulement parce que je me vois dans l'impossibilité de prouver, d'une manière irréfutable, la provenance apocryphe d'une partie quelconque¹¹⁰ ». Outre la question de l'authenticité des strophes, qui se rapporte à l'enjeu plus strictement technique des choix éditoriaux, il faut porter l'attention sur une tendance plus globale, qui relève de la poétique de l'œuvre et de sa réception manuscrite.

Parmi l'ensemble des textes hélinandiens connus, le *Regret Nostre Dame* est sans doute celui qui présente la structure la plus proche de *Miserere* et *Carité* comme l'a noté Adolf Bernhardt¹¹¹. Tout comme le Reclus de Molliens explore une variété de sujets et de procédés littéraires édifiants en les réunissant autour de principes de récurrence thématique et narrative, Huon de Cambrai s'appuie comme on l'a vu sur la tradition littéraire du *Stabat mater* pour réunir différents modules édifiants au sein d'un ensemble à la fois unifié et ouvert à la fragmentation. Ainsi la figure de la Vierge endeuillée sert-elle de toile de fond à un montage littéraire marqué par la diversité des procédés et des thèmes. Le « je » de l'énoncation, qui ne laisse jamais oublier sa présence, peut s'adresser directement à son public sur le mode du sermon (str. 39-63 et 70-91), céder la parole au Christ lui-même (str. 38) ou encore à sa Sainte Mère pour qu'elle exprime ses lamentations à la première personne (str. 8-36). Il peut aussi bien s'attarder à un micro-récit (str. 189-220 et 238-265) qu'à une prière (str. 159-168), à une critique des ordres religieux (str. 92-105) qu'à une revue des règles du mariage (str. 106-108) – et tout cela sans négliger les adresses à des entités personnifiées comme le « Cors » (str. 64-83), la « Crois » (str. 20-23) et évidemment la « Mors » (str. 26 et 140). Devant ce mélange de continuité et d'éclatement,

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ *Idem*

¹¹¹ Adolf Bernhardt, *Die alfranzösische Helinandstrofe*, op. cit., p. 19.

Adolf Bernhardt a peut-être raison de déplorer une « *völlige Dispositionlosigkeit*¹¹² » comme d'autres ont pu relever le « manque de clarté dans la conception¹¹³ » des poèmes du Reclus de Molliens. Or c'est précisément par là que ces œuvres se rapprochent : le mode de composition du *Regret Nostre Dame*, qui parvient à maintenir un fil directeur continu tout en multipliant les modules hétérogènes, s'accompagne à la manière de *Miserere* et *Carité* d'un certain espace de négociation avec les exigences de la brièveté – lequel semble d'ailleurs avoir été mis en valeur et mis à profit par son lectorat.

Tout indique en effet que ce poème hélinandien de Huon de Cambrai a pu se prêter aux mêmes pratiques de fragmentation de la lecture qui caractérisent la réception de *Miserere* et *Carité*. Par exemple, le manuscrit *A* dit *Rosarius* (BnF fr. 12483) opère une « fragmentation totale » en présentant l'œuvre sous la forme d'un agencement particulier de 27 douzains (f. 172v-177r)¹¹⁴ qui sont complètement détachés de leur contexte d'origine. En plus d'oblitérer toute marque d'appartenance au *Regret* et à son auteur – contrairement à la pratique caractéristique de ce livre, qui consiste plutôt à rappeler avec insistance l'origine des extraits choisis –, ce simple passage est doté d'un titre tout à fait distinct de son texte source : « *Item un dite de la passion Jhesucrist [...]* » (f. 172v). L'illusion d'autonomie est telle qu'elle a, encore une fois, trompé plusieurs médiévistes, qui ont considéré cet extrait comme une petite pièce à part entière. Dans son article pionnier sur la poésie hélinandienne, par exemple, Gaston Raynaud présentait ce soi-disant *Ditié de la passion* comme un texte indépendant¹¹⁵, comme l'ont fait également les travaux de recension qui ont fourni les bases de l'appréciation actuelle de l'ampleur du corpus hélinandien : chez Gotthold Naetebus (XXXVI, n° 42) et Adolf Bernhardt (IIIaß. 5)¹¹⁶, le *Ditié de la passion* fait encore l'objet d'une entrée à part entière – et cela,

¹¹² *Idem* : « parfaite absence d'organisation ».

¹¹³ Anton van Hamel (éd.), *Li Roman de Carité* p. clxxix.

¹¹⁴ Pour l'ordonnement particulier de ces strophes dans le ms. *A* et pour la reconduction d'une partie importante de cet agencement dans deux autres mss., où l'identification au *Regret* est toutefois maintenue, voir Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, *op. cit.*, p. x-xvii.

¹¹⁵ Gaston Raynaud, « Les *Congés* de Jehan Bodel », *art. cit.*, p. 232.

¹¹⁶ Voir Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, *op. cit.* p. 122 et Adolf Bernhardt, *Die Altfranzösische Helinandstrofe*, *op. cit.* p. 79.

jusqu'à ce qu'Arthur Langfors ne rectifie la donne dans un compte-rendu, en rappelant l'origine du texte dans le *Regret Nostre Dame*¹¹⁷.

Or ce cas de figure n'a rien d'isolé et il n'a même rien d'exclusif aux études anciennes. En témoigne le module de 58 strophes qui donne à lire un *exemplum* glosé inspiré de la parabole biblique des faux amis (Luc XI, 5-6)¹¹⁸ et qui apparaît dans le manuscrit BnF fr. 12471 comme un texte autonome doté de son propre titre, à savoir « *Livres de le mort* » (f. 41r), ce qui fait supposer à Arthur Langfors que « le scribe l'a copié sans s'être douté qu'il appartenait au *Regret Nostre Dame*¹¹⁹ ». Encore une fois, il en résulte chez les médiévistes une certaine confusion quant au statut de ce passage – laquelle s'avère, cette fois, beaucoup plus tenace. Édité pour la première fois en 1898 par les soins d'Hugo Anderson¹²⁰, qui le présentait comme un texte distinct du *Regret* malgré la présence d'un vers qui identifie clairement l'auteur « Hues li rois, qui la traita » (str. 234, v. 4)¹²¹, ce simple extrait est encore présenté comme une pièce autonome dans certains inventaires actuels. Dans la base de données *Jonas* (IRHT / CNRS), par exemple, il apparaît encore aujourd'hui comme un texte « anonyme » tout à fait indépendant¹²², n'ayant aucun lien avec l'œuvre de Huon de Cambrai.

Quoiqu'il en soit de ces erreurs, leur intérêt réside surtout dans leur capacité à refléter une dynamique d'ensemble qui a été bien identifiée par Arthur Langfors. S'il conclut que cette « parabole semble donc avoir été coupée de son contexte par un remanieur quelconque et avoir été copiée comme un poème isolé¹²³ », il relève d'un même souffle qu'« il y a d'autres parties du *Regret Nostre Dame* qui ont subi un traitement analogue¹²⁴ » avant d'accumuler quelques exemples illustrant ce constat :

¹¹⁷ L'erreur est rectifiée dans Arthur Langfors, « Adolf Bernhardt », art. cit., p. 421 dans le cadre d'un compte-rendu sur *Die Altfranzösische Helinandstrophe*.

¹¹⁸ Pour le résumé de cette section et son rapport à la parabole, voir Hugo Anderson, « Eine altfranzösische Bearbeitung », art. cit., p. 56-59.

¹¹⁹ Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, op. cit., p. cviii.

¹²⁰ Hugo Anderson, « Eine altfranzösische Bearbeitung der Parabel », art. cit., p. 49-83.

¹²¹ Il est encore plus curieux que la strophe donnant ce vers d'attribution apparaisse exclusivement dans le ms. qui isole la parabole à titre d'extrait, voir Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, op. cit., p. cxxxviii.

¹²² *Jonas*, loc. cit., URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/14415> > (consultée 28.12.2018)

¹²³ Arthur Langfors (éd.), *Li Regres Nostre Dame*, op. cit., p. cviii.

¹²⁴ *Idem*

Il suffit de rappeler l'arrangement remarquable dans lequel nous a été conservée la plainte de la Vierge par les manuscrits *B* [Rennes, BM 593, BnF fr. 12483 et BnF fr. 25462], ainsi que la rédaction *K* [La Haye Y389, Arsenal 5204 et Bruxelles, KBR 9229-9230], qui ne contient presque rien d'autre que la plainte de la Vierge et la parabole de la pauvre femme charitable¹²⁵.

Faute d'insister davantage sur les pratiques de segmentation textuelle qui caractérisent la transmission manuscrite du *Regret* – en attendant la prochaine étude de la réception de ce texte –, il convient de signaler qu'elles semblent tout à fait comparables à celle des poèmes du Reclus de Molliens à cette différence près que chez Huon de Cambrai, la fragmentation textuelle relève moins de l'exception que de la règle. Alors que de multiples témoins comme les manuscrits BnF fr. 1553 et Turin L.V.32 (ms.*f*) réduisent respectivement l'œuvre à une série de 31 et de 39 douzains¹²⁶, le plus long témoin du *Regret* à être attesté dans une *copie médiévale réelle* s'étend sur 180 strophes à peine (BnF, naf. 10034)¹²⁷, soit plusieurs centaines de lignes en moins que le texte de 2916 vers (243 strophes) donné par l'édition critique. Texte qui affiche une structure comparable à celle de *Miserere* et *Carité*, ce poème marial de Huon de Cambrai semble en somme s'être prêté à des pratiques de lecture comparables, qui permettent de négocier avec les exigences de la brièveté par le truchement d'une approche par pièces détachées.

¹²⁵ *Ibid.*, p. cviii-cix.

¹²⁶ Au sujet des 31 strophes qui sont isolées dans le BnF fr. 1553 et qui réapparaissent d'ailleurs à l'identique dans le BnF fr. 22923, voir *Ibid.*, p. xxvi-xxix. Au sujet des 39 strophes du ms.*f*, qui sont cette fois reproduites de façon exacte dans le ms. *θ*, voir p. v-xii et consulter les remarques sur le caractère possiblement apocryphe du segment final (str. 38-39) contenu dans ces deux seuls témoins, p. cxv-cxxiv.

¹²⁷ *Ibid.*, p. xxiii-xxiv.

CHAPITRE 4 : DES VERS À L'ENVERS DE LA CHANSON

La chanson représente « une étrange constante » dans la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité*. Ces deux textes sont en effet rapprochés dans l'espace du codex d'une cinquantaine de poèmes accompagnés de partition musicales – sans même parler des petits poèmes strophiques destinés au chant qui continuent d'être conservés dans ces mêmes livres sans pour autant s'accompagner d'indications neumatiques. Même si la présence timide mais répétée de textes chantés dans la tradition manuscrite du Reclus de Molliens n'a rien d'une tendance majeure qui s'exprimerait avec la force d'une majorité nette, elle ne manque pas de poser question. Pourquoi ces poèmes qui adoptent la strophe d'Hélinand – forme qui se définit par l'exclusion d'une performance chantée – persistent-ils à côtoyer des chansons dans l'espace des recueils ? La présence discrète mais constante de la chanson dans les manuscrits de *Miserere* et *Carité* appelle en soi une réévaluation du rôle de la lyrique dans la réception médiévale de ces textes – ne serait-ce que pour préciser le mode de performance et de consommation textuelle de ces poèmes.

À la différence du régime de lecture fragmenté qui s'associe à ces deux poèmes et qui n'a fait jusqu'à ce jour l'objet d'aucune étude ciblée, le caractère non chanté des poèmes en strophe d'Hélinand – et par ricochet, de l'œuvre du Reclus de Molliens – apparaît régulièrement aux yeux de la critique comme l'un des plus importants traits définitoires de cette forme. Depuis le travail fondateur de Gotthold Naetebus, qui se proposait à la fin du XIX^e siècle de faire l'inventaire de tous les textes strophiques présumés incompatibles avec le chant¹, la poésie hélinandienne est typiquement abordée comme l'emblème même d'une nouvelle poétique qui, apparue au tournant du XIII^e siècle et appelée à un succès grandissant dans l'histoire de la littérature française, consiste à exclure toute interférence de l'art musical pour reposer sur la seule musicalité de la langue et de ses mots. Comme l'affirme Paul Zumthor dans son incontournable *Essai de poétique médiévale*, les textes comme *Miserere* et *Carité* annoncent un véritable « triomphe de la parole² ». Aux yeux de ce médiéviste, la strophe d'Hélinand se distingue comme « l'exemple le plus ancien [et] en même temps l'un des plus parfaits » d'une nouvelle

¹ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, op. cit.

² Titre du chapitre de Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 405-428.

poétique qui explore les ressources de « la voix sans soutien ni accompagnement musical³ », ouvrant ainsi la voie à François Villon et à ce que deviendra la poésie française une fois affranchie de son tuteur musical⁴. Michel Zink abonde dans le même sens lorsqu’il présente l’invention de la strophe d’Hélinand comme « le moment où la jeune langue française a su trouver dans la versification sa juste “musique naturelle”⁵ », faisant ainsi référence à l’*Art de Dictier* d’Eustache Deschamps (1393)⁶, qui définit l’art « artificiel » du musicien par opposition à la « musique naturelle » du poète⁷. Ainsi la poésie hélinandienne, dont on sait qu’elle s’impose comme l’une des premières formes strophiques à exclure en principe toute interférence du chant, est volontiers envisagée comme l’ancêtre même de la poésie française⁸.

Ces analyses ont toutefois ceci de fragile, comme l’a relevé Friedrich Wolfzettel, qu’elles reposent le plus souvent sur l’acceptation *a priori* du caractère non chanté de ces textes⁹. À la manière de Pierre Bec, qui range l’ensemble de ces textes réputés non chantés dans la classe typologique spéciale des *literae sine musica* sans même consacrer une seule ligne à justifier *pourquoi* ils doivent être exclus du domaine du chant¹⁰, la plupart de ces analyses se contentent de reconduire la classification proposée jadis par Gotthold Naetebus, sans autre forme d’investigation. Michel Zink et Paul Zumthor ne font pas autre chose en contemplant les impacts de cette fameuse « disjonction entre parole et musique¹¹ » sans

³ *Ibid.*, p. 406.

⁴ *Ibid.*, p. 405-428

⁵ Michel Zink, « Rythmes de la conscience », art. cit., p. 66.

⁶ Deborah Sinnreich-Levi (éd.), *L’Art de dictier. Eustache Deschamps*, East Lansing, Colleagues Press, coll. « Medieval texts and studies », 1994.

⁷ Roger Dragonetti, « “La poesie... cest musique naturere” : essai d’exégèse d’un passage de l’*Art de Dictier* d’Eustache Deschamps », dans Robert Guiette (dir.), *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 49-64.

⁸ Cette approche, une fois réduite à son plus petit dénominateur commun, suppose que la différence entre chanson et poème repose sur le refus de la musique dans le contexte d’une composition en strophe. Or l’émergence de la poésie peut évidemment se penser suivant d’autres critères comme le fait notamment Marisa Galvez en insistant sur modalités de la conservation et de la mise en livre des textes chantés dans son stimulant ouvrage *Songbook: how lyrics became poetry in medieval Europe* Chicago, University of Chicago Press, 2015. Pour une approche analogue, voir aussi Jane Taylor, *The Making of Poetry: late-medieval French poetic anthologies*, Turnhout, Brepols, coll. « Texts and transitions », 2007.

⁹ Friedrich Wolfzettel, « Rutebeuf und das Problem der nicht-lyrischen Strophenformen », art. cit., p. 296-298. Voir également Levente Seláf, « Parallele Geschichte », art. cit., p. 312-315.

¹⁰ Pierre Bec, « Genres et registres dans la lyrique médiévale », art. cit., p. 31-35 et *La Lyrique française au Moyen Âge*, *op. cit.*, t. I, p. 39-40.

¹¹ Paul Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris, PUF, coll. « Essais et conférences », 1984, p. 38.

s'attarder sur les critères philologiques, sans doute pris pour acquis, qui servent à exclure une performance chantée. Évidemment, les spécialistes de la chanson médiévale s'attachent volontiers à ces questions¹², mais les études de poétique portant plus spécifiquement sur la poésie hélinandienne et même sur la classe des *literae sine musica*, qui se définit pourtant par son caractère non chanté, tendent à y renoncer. À cet égard, les travaux de Levente Seláf font exception : dans le contexte d'études portant directement sur la poésie en strophe d'Hélinand¹³ ce chercheur s'est attardé sur les critères de différenciation entre le chant et la récitation à la suite de quelques autres travaux également menés en ce sens¹⁴. Autrement dit, la question des frontières de la chanson fait l'objet d'un traitement étrange de la part des médiévistes. Sans cesse abordée par les spécialistes des textes chantés, qui entrent volontiers dans le détail de ses ramifications les plus techniques, elle tend toutefois à rester dans l'ombre et à se penser en termes généraux d'histoire littéraire lorsqu'il s'agit d'aborder les poèmes de toutes sortes qui sont précisément censés marquer le moment, fondateur et définitoire, de la rupture avec la chanson.

Il paraît donc pertinent d'accorder un peu plus d'attention à ces questions dont l'impact dans l'histoire des lettres en général et de la poésie en particulier n'est plus à démontrer – profitant de l'occasion pour préciser les modes de réalisation de la poésie du Reclus de Molliens. Évidemment, il ne s'agit pas en ce sens de chercher à ébranler le consensus de la critique qui s'unit pratiquement d'une seule voix pour admettre le caractère non chanté des poèmes hélinandiens. Il ne s'agit pas non plus de tenter d'élucider la question encore ouverte de leur mode de performance en cherchant à les camper, d'un côté ou de l'autre, dans un système d'opposition binaire. Au contraire, il s'agit tout simplement de préciser les pratiques de lecture associées à la strophe d'Hélinand, ce qui devrait peut-être, au passage, jeter une nouvelle lumière sur les outils poétiques qui lui sont propres. Car tout indique, comme on le verra, que les zones d'ombre qui complexifient les distinctions nettes entre le chant et la récitation s'accompagnent d'un potentiel

¹² Les principales références pertinentes en regard des questions abordées ici seront données au cours de ce chapitre.

¹³ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 34-89 et « Parallele Geschichte », *art. cit.*, p. 312-315.

¹⁴ Voir par exemple Friedrich Wolfzettel, « Rutebeuf und das Problem der nicht-lyrischen Strophenformen », *art. cit.*, p. 296-298 et Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », *art. cit.*, p. 37-45.

d'exploration ludique et poétique, qui fait partie intégrante des ressources stylistiques propres à la poésie hélinandienne.

Pour emprunter cette avenue de recherche, qui s'inscrit dans la zone de l'exploration et de l'hypothèse, il convient d'abord de mener un survol descriptif des différents critères qui sont généralement utilisés par les philologues pour conclure au caractère non chanté d'une forme lyrique. Cette première escale descriptive peut certes paraître technique – et même rébarbative (surtout lorsqu'elle devra s'arrêter, comme par un passage méthodologique obligé, sur l'exposé du système gonique). Or loin de se limiter à une simple exigence de méthode, l'appréciation de ce système qui repose sur le « sexe des rimes¹⁵ » pour distinguer les textes chantés et non chantés, devrait paver la voie à une meilleure appréciation de ce qui semble faire, aux yeux du lectorat médiéval, l'intérêt même de la strophe d'Hélinand. En effet, les ressources du système gonique – en tant que marqueur de différenciation interne au sein de la lyrique – font l'objet de jeux textuels, de parades sonores et de mises en scène visuelles de toutes sortes qui s'expriment dans les œuvres elles-mêmes comme dans leurs témoins manuscrits. En résulte un espace de jeu, qui semble précisément provenir de la zone frontalière qui distingue le domaine du chant de celui de la récitation. Tout se passe en somme comme si la poésie hélinandienne se définissait comme une forme de l'entre-deux, qui n'en finit plus de régler ses comptes avec la chanson et qui semble même fonder une part de sa poétique sur une « dette », toujours ouverte et jamais pleinement payée, à l'égard des textes chantés. Autrement dit, les poèmes hélinandiens comme ceux du Reclus de Molliens persistent à entretenir des rapports étroits, problématiques et parfois même ludiques avec leur héritage lyrique, tant et si bien que leurs vers semblent se définir à l'envers de la chanson.

Critères de discrimination : système gonique et présentation matérielle

Il n'existe aucune mélodie connue associée à un poème en strophe d'Hélinand. Dans l'état présent des recherches du moins, aucun chercheur n'a pu identifier de manuscrits médiévaux associant *Miserere* et *Carité*, voire tout autre texte du vaste corpus hélinandien

¹⁵ Expression empruntée à Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Paris, Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1996.

à une partition ou à une indication neumatique quelconque comme l'a noté Levente Seláf¹⁶. Même dans les quelques livres de poésie hélinandienne qui conservent par ailleurs des chansons notées – témoignant ainsi d'un accès aux ressources matérielles nécessaires à la transcription musicale et d'un intérêt particulier pour ce type de documentation –, la copie de ces poèmes exclut systématiquement la présence d'indications musicales. En témoigne notamment le manuscrit *A* (BnF fr. 12483), dit *Rosarius*¹⁷. Dans ce recueil qui s'ouvre à la lyrique en admettant près d'une vingtaine de chansons accompagnées de partitions musicales, qui ont jadis été recensées par Alfred Jeanroy¹⁸, on compte également neuf poèmes en strophe d'Hélinand dont un extrait du *Miserere* (f. 4r-6v). Sans surprise, ces textes hélinandiens ne sont jamais accompagnés d'indications neumatiques, mais ils sont également distingués de façon stricte, par le biais du paratexte, des chansons notées qu'ils côtoient. Sur le feuillet qui introduit l'extrait du *Miserere*, par exemple, se trouve également la finale d'une chanson notée intitulée *A la Virge, qui digne est de s'amour*¹⁹ (f. 3v-4r). Conformément à une tendance répandue au sein de ce recueil, le poème et la chanson sont tous deux introduits par des vers octosyllabiques ajoutés par le copiste, qui contribuent dans le cas présent à expliciter leurs différences. Là où les vers inédits qui introduisent la chanson mariale multiplient les occurrences du vocabulaire du chant (« chante », « chanter », « chanton », « chanton », « chanconnete », f. 3v) en plus d'user de déictiques clairs pour marquer le caractère lyrique de l'œuvre (« Ceste petite chanconnete », f. 3v), l'extrait du *Miserere* s'ouvre sur une interpolation déjà citée qui exclut toute référence au vocabulaire de la chanson : « Ceste exemple ceste deuisse / Li reclus décrit en tel guise » (f. 4r). Loin d'être isolée, cette distinction paratextuelle se maintient dans l'ensemble du *Rosarius* qui n'use jamais du vocabulaire musical pour introduire l'un ou l'autre de ses neuf poèmes hélinandiens, mais elle demeure tout aussi ferme dans les autres manuscrits de *Miserere* et *Carité*, lesquels usent, comme on sait, d'une diversité de marqueurs génériques pour les poèmes du Reclus de Molliens (roman, exemple, dit, livre, vers), mais excluent toute référence au champ lexical de la chanson. La

¹⁶ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 62-64.

¹⁷ *Idem* utilise ce même exemple (ms. *A*), de même que celui de notre ms. *Θ*.

¹⁸ Pour le relevé des textes chantés de ce ms., voir Alfred Jeanroy, « Les chansons pieuses du ms. fr. 12483 », art. cit., p. 245-266.

¹⁹ *Ibid.*, p. 246.

question peut donc paraître réglée : jamais désignés comme des chansons et jamais accompagnés de partitions, les poèmes hélinandiens montrent déjà une forte distance matérielle et paratextuelle par rapport au domaine du chant.

Cette distance se trouve d'ailleurs renforcée, comme l'a bien montré Levente Seláf, par les modalités de leur mise en page. Alors que les chansons des troubadours et des trouvères sont typiquement associées jusqu'au XIV^e siècle à la copie par *cobla* – qui donne pour chaque strophe une transcription continue comparable à celle des textes en prose et qui indique la limite des vers par de simples marques de ponctuation –, les poèmes hélinandiens refusent catégoriquement cette forme de copie en maintenant fermement leur présentation matérielle type²⁰. Encore une fois, cette distinction graphique se maintient dans la plupart des recueils qui exploitent tour à tour ces deux modes de copie comme l'a montré ce même chercheur à partir du *Rosarius*²¹. Le manuscrit *F* (BnF, fr. 1109) en offre un autre exemple. Ce recueil daté de 1310 réserve l'essentiel de son contenu à des textes religieux et savants tels que le *Livre du Tresor* de Brunet Latin (f. 1r-143) et la traduction en prose du *Moralium Dogma* de Guillaume de Conche donnée par le *Livre de moralités* anonyme²² (f. 282r-310r), mais il s'ouvre de façon plutôt surprenante à la lyrique profane en présentant, sous la rubrique « *canchons d'adan* » (f. 311r), une vingtaine de chansons courtoises d'Adam de la Halle accompagnées de partitions musicales (f. 311r-319v), de même qu'une quinzaine de jeux-partis non notés (f. 319v-325v). En continuité avec les conventions graphiques attendues pour marquer les limites du domaine de la chanson, les concepteurs de ce recueil adoptent systématiquement la copie par *cobla* pour assurer la mise en page des textes chantés et présentent *Miserere* et *Carité*, comme le veut la convention hélinandienne, en adoptant une transcription ligne par ligne et de strophe en strophe sans la moindre trace d'indications notées.

Ces distinctions élémentaires permettent donc de tracer une première ligne de rupture entre la poésie hélinandienne et le domaine du chant, mais elles demeurent évidemment insuffisantes, du moins à elles seules, pour exclure définitivement la perspective d'une performance chantée. Si l'absence de preuve n'est jamais une preuve de

²⁰ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 62-64.

²¹ *Idem*

²² John Holmberg (éd.), *Das Moraliun dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, Uppsala, Almqvist et Wiksell, 1929.

l'absence, cela est d'autant plus vrai dans le domaine de la lyrique médiévale. En effet, la présentation matérielle des textes français dont on sait avec certitude qu'ils sont destinés au chant n'a rien de systématique. Sans même parler des genres littéraires comme la chanson de geste, qui sont communément considérés – au moins pour les plus anciennes d'entre elles – comme des formes chantées malgré l'absence généralisée de partitions dans les manuscrits qui les conservent, il suffit de penser aux nombreuses chansons de trouvères comme celles de Gautier de Coinci qui sont parfois conservées dans des recueils dépourvus de partitions musicales dans la tradition de ses *Miracles* (6 manuscrits sur 24)²³ pour jeter quelques doutes sur la valeur de ces critères strictement matériels, ainsi considérés en vase clos, lorsqu'il s'agit d'exclure un texte du cercle des poèmes chantés. Autrement dit, il demeure tout à fait possible qu'un texte ait été associé à une mélodie définie, voire à un mode de récitation musicalisant, sans que leurs manuscrits en aient conservé la moindre trace. Il s'impose dès lors de prendre en compte un tout autre type de critère qui s'avère, à terme, autrement plus révélateur et qui est d'ailleurs consacré par la tradition de recherche en philologie.

Depuis les travaux menés par Gotthold Naetebus à la suite de son maître Adolf Tobler²⁴, il est d'usage de reposer à cette fin sur la structure même des textes et sur leur manière de composer avec le « sexe des rimes » : le mode d'alternance des rimes féminines et masculines au sein de la suite des strophes se conformerait selon eux à des tendances distinctes suivant le caractère chanté ou non chanté d'un poème, tant et si bien que ces différences dites « goniques » pourraient fournir un critère structurel de premier choix pour tracer la limite entre le chant et la récitation. Si les critères proposés par ces deux savants allemands peuvent paraître abstraits ou abscons aux yeux d'un public moderne habitué à penser le genre des rimes comme un critère théorique sans véritables effets tangibles, il faut évidemment garder en tête, pour en apprécier pleinement la portée, que les différences liées au « sexe des rimes » prennent des implications tout à fait concrètes dans l'ancienne langue, où les finales féminines – qui n'ont encore rien de caduc – sont marquées par un

²³ Suivant la liste dressée par Katryn A. Duys, « Manuscripts that preserve the songs of Gautier de Coinci's *Miracles de Nostre Dame* », dans *Miracles, music and manuscripts*, *op. cit.*, p. 367-368.

²⁴ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, *op. cit.* et Adolf Tobler, *Le Vers français ancien et moderne*, Karl Breul et Léopold Sudre (trad.) Paris, Vieweg, 1885 [1880].

timbre distinctif encore perceptible. Aussi les critères structurels proposés par ces deux chercheurs doivent être envisagés comme des marqueurs sonores très concrets²⁵.

La règle développée par les savants allemands se décrit en deux temps. D'une part, les textes chantés se conformeraient à une sorte de « règle immanente » qui s'imposerait de façon généralisée, dans la chanson française, sans pourtant faire l'objet de prescription poétologique formelle : les rimes en position fixe doivent conserver le même genre (féminin / masculin) tout au long de la succession des strophes. À titre d'exemple, la présence d'une rime féminine en position *a* dans la strophe initiale d'une chanson devrait nécessairement impliquer que toutes les rimes en *a* des strophes suivantes adoptent à leur tour le genre féminin. Selon cette tendance propre à la chanson française, qui sera rebaptisée « règle d'homogonie » par la philologie moderne²⁶, le système d'alternance du féminin et du masculin annoncé en tête de texte – quel que soit d'ailleurs le genre attribué en *incipit* à chaque position (*a, b, c, d* ou autre) – doit se maintenir à l'identique du début à la fin. Loin de se limiter à décrire la structure rimique des textes chantés, ces critères structurels permettraient également de déduire quelles formes doivent être exclues du domaine de la chanson. D'autre part, pour identifier les textes non chantés, il suffirait simplement d'identifier les textes qui *refusent* de se conformer à la « règle d'homogonie » en faisant librement varier le genre des rimes d'une strophe à l'autre. Depuis les travaux fondateurs de Gotthold Naetebus et d'Adolf Tobler jusqu'aux répertoires et catalogues en ligne les plus récents, le corpus des formes médiévales non chantées se laisse donc circonscrire selon ce critère :

*Nicht-lyrisch nenne ich [...] diejenigen Strophenformen, in denen die nach ihrer Stelle in der Strophe sich entsprechenden Zeilen bei Gleichheit der Versart verschiedenes Geschlecht der Reime zeigen*²⁷.

²⁵ Voir François Dell, « E muet : fiction graphique ou réalité linguistique » dans Stephen Anderson *et al.* (dir.), *A Festschrift for Morris Halle*, New York / Holt, Rinehart & Winston, coll. « Studies in linguistic », 1973, p. 26-50 et du même, « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française », dans Marc Dominicy (dir.), *Le Souci des apparences. Neuf études de poésie et de métrique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Faculté de philosophie et de lettres », 1989, p. 121-136.

²⁶ Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire de la poésie lyrique française jusqu'à 1350*, *op. cit.*.

²⁷ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, *op. cit.*, p. 3. Traduction : « J'appelle non lyrique [...] les formes strophiques, où l'agencement du genre des rimes, en fonction de leur position [initiale] dans la strophe, peut montrer une variabilité, sur la ligne correspondante, dans la disposition des vers subséquents ».

La naissance des *literae sine musica* serait donc là : tout poème en strophe qui adopte une structure dite « hétérogone » en jouissant d'un libre-choix quant au mode d'alternance du genre des rimes doit être exclu du cercle des poèmes chantés. En résumé, la ligne de rupture entre le chant et la récitation correspondrait à une opposition structurelle dans leur composition gonique : là où les poèmes chantés tendent à adopter une composition homogone qui exige une continuité stricte dans l'alternance des genres, les textes réputés non chantés échappent à cette contrainte en jouissant des licences de l'hétérogonie qui leur permettent de modifier, d'une strophe à l'autre, les modes d'entrelacement du féminin et du masculin.

Sans entrer plus avant dans l'exposé théorique de ce système, voire dans les débats entourant sa capacité à tracer une rupture définitive entre deux modes de performance pouvant potentiellement s'entrecouper (chant et récitation), il suffit de citer les données éloquents réunies par Levente Seláf pour se convaincre que ce système peut, à tout le moins, assurer l'unité respective du corpus des poèmes chantés et non chantés. Il est en effet remarquable que la quasi-totalité des poèmes dont on peut savoir avec une relative certitude qu'ils sont destinés au chant – grâce à leur mise en page par *cobla* ou leur association à des partitions musicales par exemple – se conforment à la « règle d'homogonie » de la manière la plus stricte : alors que les chansons de troubadours respectent ces impératifs dans plus de 99% des cas en admettant moins d'une dizaine d'exceptions sur un corpus de plusieurs milliers de textes, les chansons de langue d'oïl se montrent presque aussi probes en se pliant à la « règle d'homogonie » dans près de 94% des cas²⁸. Quant aux formes strophiques dites non chantées comme le douzain d'Hélinand, elles se distinguent pour leur part par leur hétérogonie généralisée : à l'exception d'un petit groupe d'à peine six textes – qui se distinguent par ailleurs du reste du corpus par leur datation tardive, voire par leur origine insulaire²⁹ –, les poèmes en strophe d'Hélinand considérés par Levente Seláf adoptent une structure hétérogone dans 95% des cas (83 textes sur 89)³⁰. Qu'elle permette ou non de distinguer le domaine du chant de celui de

²⁸ Levente Seláf, « Parallele Geschichte », art. cit., p. 312-313. Données réunies à partir des travaux de Dominique Billy, *L'Architecture lyrique médiévale*, op. cit. et Ulrich Molk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique*, op. cit.

²⁹ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 85-87.

³⁰ *Idem*

la récitation, cette caractéristique partagée par l'imposante majorité des poèmes en strophe d'Hélinand suffit déjà largement à garantir l'unité de ces corpus en leur assurant une certaine singularité sur le plan de la structure rimique par rapport aux textes dont on sait qu'ils sont destinés au chant.

L'unité interne de ces deux corpus n'a rien d'une coïncidence. En ce qui concerne les textes chantés du moins, la tendance à assurer une continuité stricte quant au genre des rimes se laisse en effet expliquer par des contraintes sonores qui s'avèrent sinon inhérentes à l'art lyrique français, voire « *durch die Musik hervorgerufen*³¹ » comme le suggérait Gotthold Naetebus, du moins essentielles à l'articulation de la mélodie et du texte. Comme l'explique Louis du Gardin dans son art poétique (1620)³², à une époque où les différences sonores liées au genre des rimes commencent déjà à se confiner à la langue littéraire tout en s'atténuant dans la langue parlée, la question gonique ne se limite pas à un simple caprice structurel lié au « sexe des rimes », mais elle prend des implications qualitatives et quantitatives tout à fait concrètes qui affectent la sonorité même d'un poème :

Vous noterez que masculin et féminin, ne se prend point icy pour le genre [...] mais il se prend pour le son : dont l'un est nommé masculin, pource qu'il sonne, entierement, pleinnement et fermement, comme les masles sont le plus souvent. L'autre son est dict féminin, parce qu'il ne sonne qu'à demy, à sçavoir greslement et mollement ainsi que sont les femmes plus delicates. [...] la feminine terminaison se fait à cause de l'(e) féminin non accentué lequel se prononce mollement, doucement et comme enfonsee de musique ou quasi comme une diese ; à sçavoir à demi-son, comme si on negligeoit la pronociation entiere ne la déclarant qu'à demy³³.

En plus d'entraîner une opposition de type qualitatif entre la musicalité « delicate » des finales féminines et l'aspect plus « ferme » des sons masculins, les différences quant au genre des rimes se traduisent par des contrastes de type quantitatif, qui touchent à la rythmique même des vers. Le timbre sourd et feutré associé aux rimes féminines peut en effet correspondre, selon l'expression de Louis du Gardin, à une sorte de « demi-son,

³¹ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, op. cit., p. 3. Traduction : « généré (intrinsèquement) par la musique ».

³² Emmanuel Buron et Guillaume Peureux (éd.), *Les Premières addresses du chemin de Parnasse. Louis Du Gardin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2012 cité par l'un des éditeurs dans son travail d'analyse Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009, p. 238.

³³ *Idem*

comme si on négligeait la prononciation entière ne la déclarant qu'à demi », tant et si bien que leur présence en fin de vers peut engendrer un léger effet d'arythmie, comme si chaque finale féminine venait ajouter une sorte de demi-syllabe supplémentaire à la ligne du vers. Dans la mesure où cette présence féminine en fin de vers modifie sensiblement l'équilibre rythmique de chaque ligne, elle doit être prise en compte lorsqu'il s'agit d'agencer la mélodie au texte. De là viendrait donc la nécessité pour les textes chantés de se conformer à la « règle d'homogonie » – et cela à plus forte raison à l'époque littéraire de l'ancien français, où les finales féminines ne sont pas encore tout à fait caduques. Afin qu'une ligne mélodique utilisée en position *a* puisse s'adapter, de strophe en strophe, aux particularités rythmiques de chaque vers en *a*, les poèmes français destinés au chant doivent maintenir une continuité stricte quant à l'alternance du féminin et du masculin – faute d'engendrer une sorte de décalage rythmique qui risquerait, en principe, de désarticuler l'union de la musique et du texte³⁴.

Quant aux formes hétérogones qui sont réputées exclure toute performance chantée, le libre-choix dont elles disposent se traduit par une sonorité d'ensemble tout à fait particulière, qui se caractérise par une série de petits décalages rythmiques. Dans un douzain d'octosyllabes comme la strophe d'Hélinand (*8aabaabbbabba*), par exemple, la présence intermittente de ces fameuses finales féminines qui « ne sonne[nt] qu'à demy » tend à jeter un certain trouble rythmique en fin de vers, comme si ces « demi-son[s] » qui vont et qui viennent sans aucune forme de régularité venaient parfois ajouter une « neuvième syllabe » à la ligne de l'octosyllabe. Formule paradoxale s'il en est, l'idée d'un neuvième son qui viendrait briser l'équilibre d'un rythme de huit syllabes trouve pourtant un écho significatif, comme l'a relevé Levente Seláf³⁵, dans l'un des tous premiers documents poétologiques à faire mention de la strophe hélinandienne, à savoir les *Règles de la seconde rhétorique* (ca. 1411-32). Dans la seule et unique phrase qu'il consacre à cette « taille de rime », l'auteur anonyme de cet art poétique prend la peine de souligner que la strophe d'Hélinand se traduit, à ses oreilles, par une cadence légèrement irrégulière : « Autres tailles sont de douzaines croisiez, chascune ligne de 8 silabes en son masculin et

³⁴ François Dell, « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. », art. cit. p. 121-136.

³⁵ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 81-82.

de 9 en son féminin³⁶ ». Dans le cadre d'une description aussi succincte, qui se limite à une seule phrase suivie d'un exemple, l'attention accordée à cette différence de rythme est remarquable. Non seulement elle tend à suggérer que certaines « oreilles médiévales » ont pu être sensibles aux décalages rythmiques engendrés par les différences de genre, mais elle peut également indiquer, selon le même chercheur, que la libre alternance du féminin et du masculin a pu être envisagée du point de vue de la réception comme l'un des caractères distinctifs de la strophe d'Hélinand :

La remarque sur les syllabes [dans les *Règles de la seconde rhétorique*] indique que l'auteur est conscient de la particularité selon laquelle les octosyllabes féminins et masculins sont placés au même niveau dans cette forme, contrairement aux habitudes de la poésie dite lyrique. C'est un faible indice de l'hétérogonie acceptée dans le cas de cette structure³⁷.

Envisagé en vase clos, cet indice quant à la centralité de l'hétérogonie peut en effet paraître « faible » – d'autant plus qu'il s'inscrit dans le contexte d'une documentation tardive (ca. 1411-32) qui s'avère parfois en décalage avec les pratiques d'écriture de l'« âge d'or » hélinandien. Toutefois, les effets rythmiques qui ont attiré l'attention de ce poéticien anonyme du XV^e siècle trouvent de nombreux échos dans l'histoire de cette forme : depuis l'œuvre fondatrice d'Hélinand de Froidmont jusqu'en plein cœur de son « âge d'or », la poésie hélinandienne se livre à une série de jeux formels fondés sur le « sexe des rimes » qui semblent avoir servi de prisme pour affirmer l'identité poétique distincte de ce corpus.

Poétique du « sexe des rimes » : troubles dans le genre et espace de jeu

Pour apprécier pleinement la portée de ces jeux poétiques sur le « sexe des rimes », il faut d'abord rappeler que la libre alternance du féminin et du masculin est loin d'être l'apanage des poèmes hélinandiens. Au contraire, elle caractérise quantité d'autres formes médiévales : depuis l'incontournable couplet d'octosyllabes à rimes plates jusqu'à la gamme des formes non strophiques, l'hétérogonie est loin de former l'exception, mais elle s'impose pratiquement comme la règle dans une partie importante, voire dominante de la production littéraire médiévale. L'originalité hélinandienne ne réside donc pas là. La

³⁶ Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 29.

³⁷ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 81-82.

nouveauté introduite par Hélinand de Froidmont – car nouveauté il y a – consiste plutôt à importer ce système plus flexible dans un domaine littéraire qui l'excluait jusqu'alors : celui de la poésie en strophe, qui demeurait jusque-là l'apanage des chansons de troubadours et de trouvères. En d'autres termes, l'originalité de la poésie hélinandienne à ses origines consiste à réaliser un mariage improbable entre la rigidité du cadre de la strophe et la relative flexibilité de l'hétérogonie qui autorise, au niveau des rimes, le libre choix des genres.

Appelé à caractériser l'ensemble des formes de la classe des *Literæ sine musica*, cet alliage singulier, qui demeure pratiquement sans précédent avant les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197), semble faire l'objet d'une réflexion métapoétique dès les premières strophes de ce texte fondateur. À une époque où la simple présence d'une strophe isométrique devait suffire à soulever une attente d'homogonie – compte tenu du précédent formé par les textes chantés du XII^e siècle –, le premier poète hélinandien n'hésite pas à juxtaposer des strophes totalement hétérogones à l'ouverture de son poème en faisant suivre un douzain exclusivement féminin (« ue » / « age », *VM-H.*, str. 1) par une strophe mixte (« antent » / « anter », *VM-H.*, str. 2)³⁸. Non content d'imposer une rupture nette avec l'« horizon d'attente » sonore de la chanson, il mise sur le contenu même de la strophe qui assure la rupture pour revendiquer son indépendance par rapport à la tradition lyrique :

Morz, va m'a çaus qui d'amors chantent
Et qui de vanité se vantent,
Si les apren si a chanter
Com font cil'qui par ce t'enchangent
Que tot hors del siecle se plantent,
Que tu nes puisses sozplanter.
Morz, tu ne sés çaus enchanter
Qui le tien chant suelent chanter
Et la paor Dieu en enfantent :
Cuers qui tel fruit puet enfanter,
Por voir le puis acreantent
Que nul tien gieu ne le sozplantent.
(*VM-H.*, str. 2, v. 1-12)

³⁸ Pour une analyse plus détaillée de la composition rimique des premières strophes, voir Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 40-45.

Cette strophe dont la simple présence brise déjà les codes sonores de la chanson se fait plus explicite encore en s'attaquant directement à la lyrique courtoise : « Morz, va m'a çaus qui d'amors chantent ». Par le biais d'un jeu sur le vocabulaire, elle semble également proposer les fondements d'un véritable programme poétique, qui se définit à rebours de l'héritage de la chanson. En déployant une longue cascade de paronomases sur le champ lexical de la lyrique (« chantent », « chanter », « enchantent », « enchanter », « chant », « chanter »), ce douzain se distingue en effet comme le seul et unique passage des *Vers de la mort* à exploiter des termes liés à la chanson : à la suite de cette sorte de concentré lexical, le vocabulaire de la lyrique est brusquement appelé à disparaître du reste du poème, qui doit pourtant se poursuivre sur près de 600 vers. Tout se passe en somme comme si l'auteur du premier texte en strophe d'Hélinand devait d'abord régler ses comptes avec la chanson avant d'« enfanter » une forme nouvelle destinée à la « sozplanter » en refusant de *chanter* l'amour pour mieux *dire* la mort.

Cette mise à l'écart de la chanson et de ses codes sonores semble d'ailleurs avoir été perçue et appréciée par certains lecteurs du Moyen Âge. Dans l'un des témoins des *Vers de la mort* (BnF fr. 19531, f. 158r-163r), les lettres finales des premières strophes de l'œuvre (*VM-H.*, str. 1-2) sont détachées du corps du texte par un court trait en forme de zigzag qui les repousse à la marge droite de la colonne (f. 158r)³⁹. Ce procédé qui n'a rien d'exceptionnel en lui-même et qui réapparaît de façon précoce dans « *several manuscripts and fragments, both French and English in origin from the late twelfth through the first half of the thirteenth century*⁴⁰ » semble pourtant révélateur dans ce contexte précis. Comme le passage du masculin au féminin repose le plus souvent sur l'ajout d'un simple « e » en finale, le rejet de la dernière lettre à la marge fournit un outil visuel plutôt adapté pour faire ressortir les jeux de genre. Ce n'est sans doute pas un hasard que cette intervention visuelle se manifeste à l'endroit précis où Hélinand de Froidmont se joue du « sexe des rimes » pour rejeter l'héritage de la chanson : les petits traits serpentés qui isolent la plupart des lettres finales des deux premiers douzains ne manquent pas d'attirer

³⁹ Image reproduite *supra*, p. 157.

⁴⁰ Terry Nixon, « Reuniting *membra disjecta* from early Old French manuscripts », art. cit., p. 229. Traduction : « plusieurs manuscrits et fragments, d'origine française et anglaise datés de la fin du XII^e siècle jusqu'à la première moitié du XIII^e siècle ».

le regard sur le libre entrelacement des rimes qui rompt avec les codes sonores de la chanson pour donner plus de poids à ce rejet sans appel : « Morz, va m'a çaus qui d'amors chantent » (*VM-H.*, str. 2, v. 1). Ne serait-ce que par leur emplacement et par leur caractère exceptionnel dans le contexte de ce livre, ces petits tracés paraissent en somme révélateurs : ils tendent à suggérer qu'au moins une partie du lectorat médiéval, en continuité directe avec l'interprétation proposée plus haut, a également pu percevoir les strophes liminaires des *Vers de la mort* comme un jeu sonore visant à affirmer l'autonomie de la poésie hélinandienne par rapport à l'héritage lyrique.

Cette interprétation semble d'autant plus plausible que ce type d'effets sonores semble avoir continué à interroger le rapport à la chanson dans d'autres poèmes hélinandiens comme les *Vers d'amours* d'Adam de la Halle (ca. 1265-1266). Courte pièce d'à peine 16 strophes qui multiplie les clins d'œil intertextuels à Hélinand de Froidmont tout en proposant une réorientation de son héritage⁴¹, ce texte a pu être présenté comme le premier poème de ce corpus à opérer un rapprochement avec la lyrique courtoise. Tout en affichant sa filiation hélinandienne dès l'*incipit* en cultivant un jeu d'échos entre la première ligne des *Vers de la mort* (« Morz, qui m'a mis muer en mue », *VM-H.*, str. 1, v. 1) et celle de sa réécriture (« Amours, ki m'as mis en sousfrance », *VA-A.*, str. 1, v. 1)⁴², Adam de la Halle propose un véritable détournement thématique de son modèle en choisissant, comme l'annonce d'ailleurs la consonance des titres, de délaisser la question de « *la mort* » pour mieux revenir à celle de l'« *amor* ». En plus de s'exprimer sur le plan thématique et intertextuel, ce mouvement de rapprochement avec la lyrique courtoise semble également se déployer sur le plan sonore par le biais d'un jeu quant au « sexe des rimes » : là où Hélinand de Froidmont affirmait une indépendance nette quant aux codes sonores de la chanson en ouvrant son poème sur un refus ostentatoire de la « règle d'homogonie », Adam de la Halle s'applique au contraire à cultiver l'ambiguïté en se rapprochant au plus près de la musicalité d'une chanson, comme l'a relevé Levente Seláf, sans renier pour autant sa qualité de poème non chanté.

⁴¹ Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'Amours*, *op. cit.*, p. 75-99.

⁴² Ce rapprochement intertextuel a été noté par plusieurs critique depuis Adolf Bernhard, *Die altfranzösische Helinandstrophe*, *op. cit.*, p. 94.

Les *Vers d'amours* se distinguent en effet du reste du corpus hélinandien par leur proportion exceptionnellement élevée de strophes homogones⁴³ en assurant une continuité ininterrompue quant au genre des rimes pendant les 168 premiers vers, soit près de 90% du poème (14 strophes sur 16). Tout se passe comme si Adam de la Halle misait sur cette continuité rimique sans équivalent au sein du corpus pour mettre en œuvre une sorte de feinte sonore : alors qu'il consacre la quasi-totalité de son poème à imiter les codes rimiques de la chanson en assurant une continuité parfaite quant au modèle d'alternance des genres (*a* masculin / *b* féminin), il attend jusqu'à la toute fin pour basculer *in extremis* du côté de l'hétérogonie attendue en recourant, dans les deux strophes finales, à un modèle d'alternance qui rompt la continuité établie jusque-là. Alors qu'il s'approprie déjà la matière de prédilection des poèmes chantés, Adam de la Halle semble donc s'appliquer à contrefaire leur musicalité rimique pour mieux dévoiler et affirmer son identité hélinandienne à la toute fin de sa composition, dans une sorte de pied de nez à la tradition lyrique qu'il connaît si bien, à titre d'auteur de nombreux poèmes chantés. C'est du moins l'interprétation suggérée par Levente Seláf, qui s'interroge en ces termes : « le sujet amoureux du poème a-t-il poussé Adam à préférer le schéma gonique et à l'abandonner jusqu'à la fin de son poème, pour convenir aux contraintes de son "genre"⁴⁴ ? » L'auteur de ces *Vers d'amours* profite d'ailleurs de la strophe-pivot qui établit l'hétérogonie attendue pour renforcer sa prise de distance avec cette tradition en s'attaquant à ses thèmes et à ses codes :

Amours, tu nen fais droit ne loi :
 Bien deüsses prendre conroi
 De chelui qui bien ne s'acuite
 Vers se dame et fait son gaboi,
 (VA-A., str. 15, v. 1-4)

Non content de mettre à mal la figure emblématique de la lyrique courtoise en s'attaquant à la personnification d'« Amour », le poète s'en prend directement aux « lois » de cette tradition en profitant du moment précis où il rompt enfin avec les codes sonores de la

⁴³ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁴ *Idem.* Federico Saviotti s'inspire également du constat de Levente Seláf dans son analyse détaillée des rimes, voir *Les Vers d'Amours*, *op. cit.* p. 64-65.

chanson pour rejeter son « conroi », c'est-à-dire son ordre et sa disposition (*Verfahren, Handlungsweise*)⁴⁵. Du moins, le couple rimique qui ouvre cette strophe tend à le suggérer (« loi / conroi »), d'autant plus que l'écho de ces deux premières rimes est à trouver dans le terme « gaboi », comme s'il s'agissait de relever le caractère ludique de ce petit jeu sonore.

Cet effet de trouble dans le genre ne semble pas avoir échappé au lectorat médiéval. Du moins, il contribue peut-être à expliquer pourquoi les deux seuls témoins médiévaux des *Vers d'amours* font partie intégrante de la tradition manuscrite des « chansonniers de trouvères ». Dans le premier de ces recueils (BnF fr. 25566)⁴⁶, la feinte sonore qui marque la musicalité des *Vers d'amours* n'assume sans doute qu'un rôle secondaire dans l'architecture du livre : reléguée vers la fin d'une section déjà mentionnée, qui cherche à réunir l'intégralité de la production littéraire d'Adam de la Halle (f. 2r-68r), la présence de ce poème hélinandien semble davantage s'expliquer par une logique de regroupement auctorial que par la mise en valeur de sa composition singulière quant au mariage du « sexe des rimes ». Il en va autrement du second livre (Vatican, BaV, Reg. lat. 1490)⁴⁷. Ce recueil artésien du début du XIV^e siècle témoigne d'une conscience marquée de la typologie des formes littéraires médiévales. Comme le résume Madeleine Tyssens, « le corpus est ordonné par genre⁴⁸ » en alignant une centaine de textes chantés suivant une stricte logique de classement générique (pastourelles, motets, rondeaux, etc.). Or il semble également porter attention à l'opposition entre les textes chantés et non chantés. En effet, les seuls poèmes qui refusent tout accompagnement musical au sein de ce chansonnier sont regroupés en une même section (f. 128r-133v), qui correspond d'ailleurs à une unité close d'un point de vue codicologique⁴⁹. En ce qui concerne les textes non chantés, il s'agit de la suite complète des poèmes hélinandiens d'Adam de la Halle, Nevelot Amion et Guillaume

⁴⁵ Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit., t. I, p. 719.

⁴⁶ Pour le traitement des *Vers d'amours* dans ce ms., voir Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'Amours*, p. 21-23 et pour la notice complète, voir Alison Stones, *Gothic Manuscript*, op. cit., t. II, p. 167-174.

⁴⁷ Notice principale par Madeleine Tyssens, « *Intavulare* ». *Table des romans. Chansonniers français a (B.A.V., Reg. lat. 1490), b (B.A.V., Reg. lat. 1522), A (Arras, Bibliothèque Municipale 657)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « Studi e testi », 1998.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

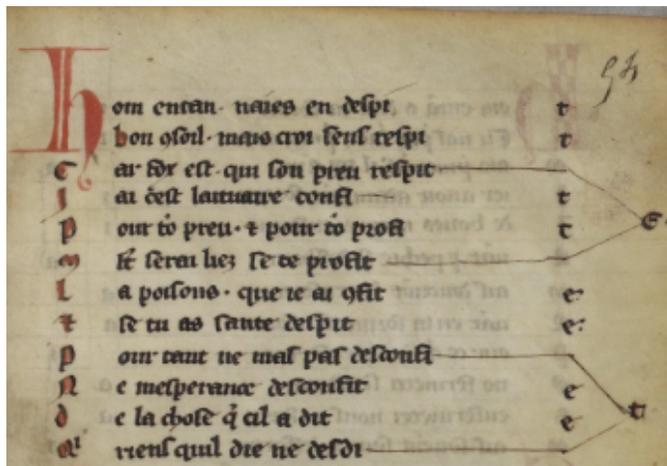
⁴⁹ *Ibid.*, p. 18. Ce ms. a été copié par une même main, malgré l'indépendance des cahiers.

d'Amiens (f. 128r-131v)⁵⁰ suivis d'une recension fragmentaire du *Jeu de la feuillée* (f. 131v-133v). L'unique chanson à figurer dans cette unité, qui regroupe les seuls textes non chantés du livre, correspond aux premiers vers d'un poème musical de Guillaume d'Amiens (v. 1-18), dont la notation neumatique n'a jamais été réalisée (f. 133v) et qui traite – incidemment – de l'inutilité même de la chanson : « Puis qe chanter onkes nus houme aida » (v. 1), peut-on lire dès la première ligne. Faut-il s'étonner que les *Vers d'amours* d'Adam de la Halle (f. 128r) servent précisément à introduire cette série de textes quasi-hostiles à la musique, qui se glisse au sein de ce chansonnier ? Tout se passe comme si l'ambiguïté sonore cultivée par Adam de la Halle dans ses *Vers d'amours* avait été mise à profit pour assurer la jonction entre les deux pans de ce livre. Ce poème hélinandien, qui apparaît tout juste à la suite d'une vaste série de textes chantés, s'applique en effet à contrefaire la musicalité rimique d'une chanson jusqu'à son extrême limite, où il se plie finalement aux exigences de la poésie non chantée en affichant une composition hétérogène. Ainsi ouvre-t-il la seule et unique section réservée aux textes non chantés dans ce recueil, section qui se compose d'une majorité de poèmes hélinandiens et qui se conclut par une chanson qui, paradoxalement, critique la forme chantée elle-même en montrant « qe chanter onkes nus houme aida » !

Grâce aux licences de l'hétérogonie, qui autorisent d'incessantes variations dans la couleur rimique et rythmique des finales, les poèmes hélinandiens se différencient de la tradition des textes chantés en affichant une identité sonore distincte, qui ballote et cahote au niveau des rimes et des rythmes là où la chanson se caractérise plutôt par le ronron régulier et prévisible de l'homogonie. Tout à fait perceptible pour le public médiéval, cette différence sonore fait non seulement l'objet de parades autoréflexives comme dans les *Vers de la mort* et les *Vers d'amours*, mais elle semble également faire partie du répertoire des outils formels de base utilisés par les poètes hélinandiens dans leur ensemble. Le Reclus de Molliens, du moins, ne se prive pas de cette différence qu'il met à profit pour atteindre différents effets de style en développant de petits jeux de forme et de sens, qui n'ont pas manqué de laisser leur marque dans l'espace du codex.

⁵⁰ Sur le traitement particulier des *Vers d'amours* hélinandien au sein de cette section, il faut lire Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'amours*, *op. cit.* p. 16-21 et Roberto Crespo (éd.), « I *Vers d'Amours* di Guillaume d'Amiens », *art. cit.*, p. 55-101.

On pense surtout à cet égard au manuscrit *B* (BnF fr. 2199)⁵¹, recueil déjà évoqué qui se compose exclusivement de poèmes hélinandiens (*Miserere*, *Carité*, *Vers de la mort*) et qui se singularise par la présence de « jeux graphiques » rehaussant leurs particularités formelles. Au sein de ce livre de la fin du XIII^e siècle, qui fournit une occasion privilégiée d’interroger les éléments de forme qui ont pu attirer l’attention du lectorat médiéval, il se trouve un petit groupe de feuillets qui se distingue du reste de l’ouvrage par la complexité et la diversité de ses interventions visuelles (f. 53r-58v et f. 69rv) : systèmes de filage entre les rimes, agencement des finales dans les marges et extrusion de traits ornés, cette section qui correspond à quelques 25 strophes du *Miserere* (*Mis.*, str. 207-232) peut donner lieu à une mise à l’honneur des jeux de genre comme en témoigne ce douzain (*Mis.*, str. 213, v. 1-12) :



BnF fr. 2199, f. 54r, str. 1 (ms. *B*)

En plus de faire ressortir l’entrelacement des finales masculines en « it » et féminines « ite », la mise en page de ce feuillet engage des « figures géométriques⁵² » pour rehausser la sonorité d’ensemble tout à fait singulière qui se dégage de cette strophe mixte. En donnant tour à tour le masculin et le féminin d’une même finale pratiquement identique (« it » / « ite »), ce douzain se voit en effet traversé de part et d’autre par un même fil vocalique en « i » qui lui assure une musicalité rimique particulière, relevant pratiquement

⁵¹ Ce développement reprend une question que j’ai déjà explorée dans Ariane Bottex-Ferragne, « Lire, écrire et transcrire en strophe d’Hélinand », art. cit., p. 103-130.

⁵² Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, op. cit., p. vii-ix.

de l'assonance. En repoussant les dernières lettres à la marge, les finales qui restent sur la colonne se réduisent par le fait même à leur plus simple expression vocalique, résonnant désormais en « i » et en « it » et donnant ainsi à *voir* cette petite suite assonancée qui se faisait déjà *entendre* d'un bout à l'autre du douzain.

Cette intervention visuelle prend une dimension encore plus ludique du fait qu'elle repose précisément sur des « figures géométriques ». Doit-on voir un simple hasard dans le fait que la strophe mixte tout juste citée figure sur un feuillet qui réunit deux douzains complets dont l'alternance rimique est parfaitement opposée (f. 54r, str. 1 et 2)⁵³ : alors que la première strophe donne comme on sait les rimes « it » / « ite » (*Mis.*, str. 213), la seconde décline à l'inverse les finales « ite » / « it » (*Mis.*, str. 214). Ce jeu d'inversion qui se déploie au niveau des rimes et qui s'offre clairement au regard sur l'espace de cette page trouve d'ailleurs un prolongement sémantique dans le texte même du Reclus de Molliens, qui redouble la contradiction sur le plan du sens : à la toute fin de la première strophe de ce duo inversé, l'auteur du *Miserere* qui s'apprête précisément à inverser les genres et les rimes ne manque pas de cultiver l'équivoque en s'engageant formellement à ne pas dédire ce qu'il a dit : « De la chose *qe* cil a dite / *Qi* riens quil die ne desdit », (*Mis*, str. 213, v. 11-12). Il en résulte un effet de confusion sémantique et sonore particulièrement prégnant qui ne manque pas d'ajouter à la force d'impact de son propos : le contenu édifiant du passage, qui poursuit un développement qui ne varie guère au niveau du sens, paraît d'autant plus ferme qu'il se pose sur un arrière-fond rimique tout en contraste qui varie fortement, pour sa part, au niveau des rimes. Ce jeu entre continuité et rupture qui se déploie sur le plan de la forme et du fond n'a certes rien de propre au manuscrit à l'étude : il repose sur un simple effet de juxtaposition de strophes, qui se maintient à l'identique dans la quasi-totalité des témoins manuscrits du *Miserere*⁵⁴. Or ce jeu gagne significativement en portée grâce aux interventions visuelles du manuscrit *B* : les « figures géométriques » qui se déploient de

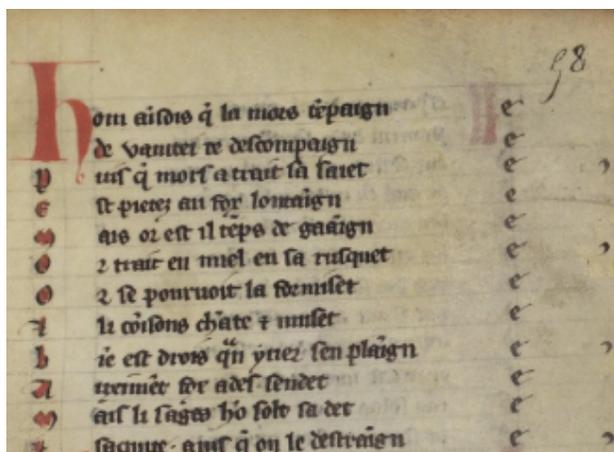
⁵³ Ce choix de mise en texte qui consiste à maintenir l'intégrité des douzains en les alignant deux à deux sur les 24 lignes s'observe surtout dans des mss. exclusivement composés de poèmes hélinandiens comme les mss. *A*, *B*, *H* et *i*. Autrement dit, il n'a rien d'une tendance systématique dans la tradition du Reclus, ce qui tend à suggérer que le rapprochement des douzains dans le ms. à l'étude relève d'un choix délibéré. Est-ce possible, à ce titre, que le rapprochement de certaines str. sur un même feuillet ait été le fruit d'un calcul intentionnel ? Et sinon, peut-on envisager que la juxtaposition particulière de certains duos de str. ait pu influencer le choix des « jeux graphiques » utilisés ?

⁵⁴ À une seule exception près (ms. *A*), cette juxtaposition se maintient à l'identique dans l'ensemble des témoins du *Miserere* considérés par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. 250.

façon parfaitement symétrique sur cette feuille de parchemin tendent en effet à rejouer, sur le plan visuel, le rapport de symétrie déjà parfait qui se tissait entre ces deux strophes sur le plan des rimes. En isolant de surcroît les deux vers les plus ambigus (« De la chose que cil a dite / Qi riens quil die ne desdit » »), la composition d'ensemble du folio ne manque pas de mettre à l'honneur l'énoncé qui redouble l'équivoque au niveau du sens.

Même si les « jeux graphiques » associés à ces 25 strophes du *Miserere* peuvent parallèlement rehausser d'autres effets formels, il reste que les jeux d'alternance du genre des rimes n'échappent jamais au regard. Malgré leur imposante diversité, les interventions visuelles de cette section se démarquent en effet par la récurrence d'un même procédé, qui peut s'associer à d'autres systèmes visuels mais qui réapparaît de manière constante dans l'ensemble de cette section : le rejet à la marge des dernières lettres du vers. La récurrence de ce procédé – dont on sait déjà qu'il permet, en rehaussant les finales, de cibler l'alternance des genres – intéresse tout particulièrement dans un livre comme le manuscrit *B*, qui se compose exclusivement de poèmes hélinandiens. Comme l'ont relevé plusieurs chercheurs, l'appétit des jeux de mots et le « goût de la rime riche » qui caractérise la poésie de langue d'oïl dans son ensemble et qui atteint des sommets dans la production édifiante se traduit dans les poèmes hélinandiens par une prédilection marquée pour l'équivoque, la paronomase et les effets de proximité sonore les plus variés. La strophe tout juste citée en témoigne. En persistant à se concentrer sur la seule et unique lettre finale du vers, cette série d'interventions tend à négliger la richesse et le contenu même des rimes au profit de leur seule alternance. Aussi cette sorte de fixation sur l'unique lettre finale des vers et sur les modalités toujours diverses de leur entrelacement n'a rien d'anodin : elle permet d'envisager que le lectorat médiéval de ce livre s'intéressait moins aux jeux de mots des poètes hélinandiens qu'au cadre formel qui les autorise, comme si le libre-choix du genre des rimes et les effets sonores qu'il entraîne avaient présenté un intérêt en eux-même aux yeux de ce public.

Certains « jeux graphiques » tendent à le suggérer, car ces effets sont même mis à l'honneur dans les interventions visuelles les plus rudimentaires, comme celle qui dicte la mise en page de ce douzain (*Mis.*, str. 229, v. 1-6) :



BnF, fr. 2199, f. 58r, str. 1 (ms. *B*)

En se contentant tout simplement de reconduire le procédé du rejet des finales à la marge, la mise en page de cette strophe parvient tout de même à souligner sa composition exclusivement féminine en formant un trait vertical parfaitement homogène en bordure du feuillet. Or ce tracé tout à fait uniforme sur le plan visuel donne lieu à un nouvel entrechoc du son et de l'image : en assurant une continuité graphique fondée sur l'inlassable répétition de la lettre « e » à la marge, la présentation affiche une forte unité visuelle qui dissone et qui détonne avec la rupture rimique bien réelle qui distingue les finales en « aigne » et en « ete ». Il en résulte un nouvel effet de continuité et de contraste qui se voit encore renforcé par la composition d'ensemble du feuillet. En réunissant cette strophe exclusivement féminine (*Mis.* str. 231) à un douzain intégralement masculin (*Mis.* str. 230) dont les finales consonantiques sont soumises aux mêmes « jeux graphiques » (f. 58r, str. 1 et 2), le jeu d'unité et de rupture qui se déployait à l'échelle réduite de la strophe se trouve à nouveau redoublé à l'échelle plus vaste de la page : une nouvelle ligne verticale formée cette fois de consonnes vient s'ajouter à la suite vocalique du haut du feuillet, tant et si bien que la composition hétérogone du poème est clairement mise à l'avant plan.

Qu'ils fassent l'objet de mises à l'honneur graphiques comme dans le manuscrit *B*, de réflexions métapoétiques comme dans les *Vers de la mort* et les *Vers d'amours*, voire de simples effets de forme et de sens comme chez le Reclus de Molliens, les modes d'agencement toujours variés du genre des rimes semblent avoir joué un rôle clé dans la réception et la composition des poèmes en strophe d'Hélinand. Non seulement ils présentent une sorte d'espace de jeu, qui a pu être investi à titre d'outil formel par les poètes

hélinandiens et qui a sans doute présenté un intérêt considérable aux yeux de leur lectorat – comme le suggère l’attention dont ils font l’objet dans les recueils –, mais ils semblent également avoir servi de prisme pour affirmer l’autonomie poétique de cette forme par rapport à la tradition lyrique. Autrement dit, la strophe d’Hélinand qui se laisse définir jusqu’au XV^e siècle comme une forme où s’entrelacent des « ligne[s] de 8 silabes en son masculin et de 9 en son féminin » semble avoir tiré une part importante de son identité poétique de l’un des principaux traits qui la distingue de la tradition lyrique, à savoir les licences rimiques de l’hétérogonie. Or cela est-il suffisant pour affirmer que les poèmes hélinandiens n’ont jamais été chantés ?

Témoignages textuels et perspectives : par-delà le chant et la récitation ?

La liberté de la poésie hélinandienne quant au modèle d’alternance du genre des rimes fait sans doute partie des ressources propres à son écriture, mais est-ce qu’elle peut réellement être interprétée comme un indice déterminant quant à son mode de performance ? Pourrait-on simplement y voir une caractéristique structurelle, qui repose sur l’agencement des rimes et qui leur assure au passage une certaine singularité par rapport aux textes chantés, sans pour autant impliquer un renoncement définitif à toute expression musicalisante ? Même si ces poèmes ne sont jamais associés à des partitions et que leur présentation matérielle demeure toujours distincte de celle des textes chantés (paratexte, copie par *cobla*), ces questions n’ont rien de superflu. Nombreux sont en effet les philologues qui préfèrent afficher des réserves, à la manière de Friedrich Wolfzettel, quant à la capacité du système gonique à tracer une rupture nette entre le chant et la récitation. Co-auteur du fameux *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, ce spécialiste de la lyrique médiévale, qui n’hésitait pas en début de carrière à reposer sur ce système pour déterminer le corpus de son catalogue de poèmes chantés (1972)⁵⁵, consacrait récemment un article à mettre en cause la rigidité de ce critère (2007)⁵⁶. Dans ce plus récent travail sur les formes strophiques réputées non chantées, il remarque notamment que les conclusions quant au mode de performance des poèmes en strophes sont loin de s’imposer avec la même nécessité de part et d’autre du système gonique :

⁵⁵ Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique*, *op. cit.*

⁵⁶ Friedrich Wolfzettel, « Das Problem des nicht-lyrischen Strophenformen », *art. cit.*, p. 295-205.

*Während die eigentlich lyrischen Strophenformen ausschließlich für den lyrisch-musikalischen Vortrag bestimmt sind, scheinen die nicht-lyrischen Strophenformen keineswegs ausschließlich und per definitionem einem nicht lyrischen Gebrauch zuzuordnen zu sein*⁵⁷.

Dans le corpus des poèmes chantés, en effet, la fonction du système gonique s’explique de façon positive : en assurant une continuité rimique essentielle à l’alliance de la musique et du texte, la règle d’homogonie répond à des exigences structurelles identifiables qui s’avèrent directement liées à la question du mode de performance. Il en va autrement des poèmes supposés non chantés. Quoique le refus de l’homogonie contribue à renforcer l’unité du corpus en s’imposant de façon généralisée, il s’agit d’un critère essentiellement négatif qui se définit par opposition aux textes chantés et qui ne présente par lui-même aucune nécessité du point de vue de la performance. La différence est donc appréciable : alors que la règle d’homogonie joue un rôle actif dans la mise en musique des poèmes chantés et qu’elle offre à ce titre un critère de discrimination solide pour former un répertoire comme celui de Friedrich Wolfzettel et Ulrich Mölk, le libre-choix du genre des rimes s’observe à l’inverse dans des textes dont on ne fait que supposer le mode de performance possible et dont on présume – faute de mieux – qu’ils excluent la perspective du chant. Ainsi la manière exacte de performer un texte réputé non chanté « *is less essential to its definition [than that of] the chanson* » comme le voulait Evelyn Birge-Vitz au sujet du couplet d’octosyllabes⁵⁸. S’il fallait finir de s’en convaincre par le simple sens commun, on pourrait d’ailleurs ajouter qu’il est autrement plus facile – et plus courant – de mettre un poème en musique que de réciter, sans sa mélodie, le texte d’une chanson.

À ces quelques nuances théoriques et pratiques s’ajoutent un autre problème posé par le statut des exceptions au sein du système gonique. Prudemment présentés comme

⁵⁷ *Ibid.*, p. 303. Traduction : « Alors que les strophes lyriques en tant que telles sont certainement destinées à une performance lyrico-musicale, les formes strophiques non lyriques ne semblent pas, intrinsèquement et indubitablement, avoir requis un usage non chanté ».

⁵⁸ Evelyn Birge Vitz, « Rethinking Old French Literature: the orality of the octosyllabic couplet », *Romanic Review*, vol. 77, n° 4, 1986, p. 317. Traduction : « est moins essentielle à sa définition [que celle] d’une chanson ». Cet article doit être cité de concert avec la réponse de Jeffrey Kittay, qui conteste surtout ses conclusions et prémisses quant à la notion d’oralité dans « On octo. Response to “Rethinking Old French Literature: the orality of the octosyllabic couplet” », *Romanic Review*, vol. 78, n° 3, 1987, p. 291-298.

« fast *ausnahmslos*⁵⁹ » par Gotthold Naetebus lui-même, qui relevait déjà quelques poèmes dérogeant à son propre système⁶⁰, les critères goniques se montrent en effet très productifs pour rendre compte des tendances générales quant à la structure des poèmes en strophes, mais ils admettent tout de même quelques exceptions – qui s’avèrent particulièrement difficiles à ignorer, en domaine de langue d’oïl : bien que les chansons de trouvères adoptent une structure homogone dans près de 94% des cas, il n’en reste pas moins que 128 textes échappent à la règle en présentant une structure hétérogone tout en continuant de s’associer à des indices solides attestant de leur caractère chanté (partition, copie par *cobla*, etc.). Sans exiger un renoncement total au système gonique, ces exceptions incitent Levente Seláf à apporter des nuances quant à son caractère discriminant :

L’analyse métrique [...] prouve que le système gonique existe, et que son respect (ou son absence) est significatif. Mais nous avons pu constater que le défaut de son observance n’a pas toujours affecté le caractère chanté d’un poème. Ainsi [...] l’opposition « homogonie-hétérogonie » sera respectée, mais je ne vois pas comme une évidence claire de devoir l’attacher à l’opposition « chanté-récité »⁶¹.

La nuance est pertinente : le système gonique propose des critères à la valeur *descriptive* indéniable qui peuvent servir à identifier des tendances clé quant à la structure rimique des poèmes en strophes . Mais leur valeur *discriminante* n’a rien d’aussi ferme et assuré, surtout lorsqu’il s’agit d’établir une solution de continuité définitive entre le chant et la récitation.

Est-il vraiment légitime, du reste, de concevoir ces deux modes de performance comme un couple diamétralement opposé ? Les 128 chansons de trouvères qui refusent la « règle d’homogonie » suffisent à tout le moins à illustrer qu’il est possible, comme l’a d’ailleurs souligné Dominique Billy dans *L’Architecture lyrique médiévale*⁶², de composer une chanson en ancien français tout en adoptant une structure rimique, qui est pourtant censée caractériser les textes non musicaux. Par leur simple existence, ces chansons à la

⁵⁹ Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, *op. cit.*, p. 3. Traduction : « presque sans exception ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 3-6 reprend les exceptions trouvées par Aldolf Tobert et en ajoute quelques autres.

⁶¹ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, *op. cit.*, p. 54-55.

⁶² Dominique Billy, *L’Architecture lyrique médiévale*, *op. cit.*, p. 26-29.

structure atypique donnent une pertinence toute particulière à cette remarque de Jean Batany :

Peut-on vraiment dire qu'un poème n'était pas chanté parce qu'à la même place, de strophe en strophe, on trouve tantôt une rime masculine, tantôt une féminine ? Ce serait oublier les très larges possibilités de variation de la mélodie qu'admettait la musique médiévale (et qu'on trouve encore dans la chanson moderne). En fait, la délimitation entre la « parole » et le « chant » n'avait certainement pas aux XII^e-XIII^e siècles la rigueur qu'elle a depuis le XVII^e siècle⁶³.

En continuité avec ces différents chercheurs, il ne s'agit pas ici de contester directement le caractère non chanté de ces textes, mais plutôt de faire ressortir les zones plus grises, qui semblent parfois voulues et entretenues par les poèmes hélinandiens eux-mêmes. Certains indices textuels tendent en effet à suggérer que la poésie hélinandienne a pu se prêter à un mode de réception intermédiaire qui ne se confond pas tout à fait avec la chanson, mais qui ne relève pas non plus de la pure déclamation. En ce qui concerne le mode de performance, l'analyse des textes présente en effet une série de pistes qui peuvent sembler mener dans des directions contradictoires, mais qui tendent surtout à confirmer l'idée d'une forme qui aurait pour ainsi dire *besoin* de la chanson, pour se définir par la négative.

D'un côté, les poètes hélinandiens recourent volontiers au vocabulaire de la lecture pour désigner les pratiques de réception attendues du destinataire, ce qui tend à confirmer l'hypothèse d'une performance non chantée. Section chargée par convention d'une forte valeur autoréflexive qui sert régulièrement à fixer les modalités du rapport entre l'auteur et son public⁶⁴, l'épilogue de *Carité* comporte près d'une dizaine d'occurrences du vocabulaire de la lecture en seulement trois strophes (« lisiere », « liras », « lis », « lira », « lire », « relire », « lira » et « leüs », *Car.*, str. 240-242). Le Reclus de Molliens s'adresse ainsi à son destinataire comme au « Lisiere, ki ches vers liras » (*Car.*, str. 240, v. 1), allant jusqu'à orienter sa pratique en lui donnant des instructions telles que « Vous ki ches vers arés leüs / [...] Lis ches vers, le sens en retiens » (*Car.*, str. 242, v. 10 et str. 240, v. 7). En usant ainsi de déictiques qui renvoient directement à sa propre œuvre (« ches vers ») pour s'adresser à son public, la finale de *Carité* semble déjà suffire à confirmer que la poésie

⁶³ Jean Batany, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 37-38.

⁶⁴ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Présentation », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 7-18.

hélinandienne n'a rien d'une forme chantée, mais qu'elle s'adresse bel et bien à des « Lisiere[s] ». Cette première impression est d'autant plus forte qu'elle trouve appui à l'extérieur du corpus. Volontiers utilisé par les poètes hélinandiens eux-mêmes, le champ lexical de la lecture trouve écho dans l'un des premiers documents médiévaux à mentionner un poème en strophe d'Hélinand, à savoir le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (ca. 1229) :

His temporibus in territorio Beluacensi fuit Helinandus monachus Frigidimontis vir religiosus, et facundia disertus, qui et illos versus de morte in vulgari nostro, qui publice leguntur tam eleganter et utiliter, ut luce clarius patet, composuit. (Speculum Historiale, XXXIX, 108)⁶⁵.

Tout en renvoyant expressément à un poème hélinandien, dont le titre et l'auteur sont identifiés de façon explicite (« *versus de morte in vulgari nostro* », « *Helinandus monachus Frigidimontis* »), l'auteur du *Speculum historiale* choisit à son tour de privilégier le vocabulaire de la lecture pour désigner la pratique de réception attendue (« *leguntur* ») en spécifiant de surcroît que l'œuvre peut se laisser déclamer de vive voix dans un contexte de récitation publique (« *publice leguntur* »). Pour Florence McCulloch, ce témoignage permet non seulement de confirmer le caractère non chanté de l'œuvre, mais également de conclure « *that Hélinant was not writing to be read in silence; he was quite calling literally to the ears and hearts of men*⁶⁶ ».

Or certaines formules tendent à brouiller les cartes en associant directement le « je » du poème à l'acte de chanter. Dans son poème *Carité*, par exemple, le Reclus de Moliens n'hésite pas à associer sa propre énonciation au vocabulaire de la chanson : « Mais entent bien ke *jou en cant* : / J'avrai ja tost le vois brisie » (*Car.*, str. 43, v. 11-12). Par son caractère autoréférentiel indéniable (« *jou cant* »), cette formule à la première personne introduit une réelle ambiguïté quant au mode de réalisation de l'œuvre – et cela à plus forte raison dans un contexte comme celui de *Carité*, où la règle générale consiste plutôt à associer l'activité du poète au verbe « dire ». Ce type d'occurrence autoréférentielle du

⁶⁵ Cité dans Florence McCulloch, « The Art of Persuasion in Hélinant's *Vers de la mort* », *Studies in Philology*, vol. 69, n° 1, 1972, p. 41.

⁶⁶ *Idem*. Traduction : « qu'Hélinand n'écrivait pas pour être lu en silence ; il parlait littéralement à l'oreille et au coeur des hommes ».

verbe « chanter », qui se démarque déjà par son statut d'exception, suscite d'autant plus l'intérêt qu'elle entraîne un effet de contradiction entre deux modes de réalisation censés s'opposer en principe, à savoir le chant et la récitation.

Cette rencontre des contraires qui s'observe dans l'ensemble du texte se trouve également dans des passages plus brefs, qui tendent à exacerber l'effet de contradiction entre ces deux modes de réalisation censés s'opposer. Dans le manuscrit *P* (BnF fr. 25545), par exemple, la formule autoréférentielle « Mais entent bien ke *jou en cant* » est suivie par une interpolation exclusive à ce recueil qui donne « Car *ma parole* iert tost liessie » (ms. *P*, *Car.*, str. 43, v. 12)⁶⁷ et provoque par le fait même un rapprochement étroit – et problématique – entre le vocabulaire du chant (« *jou cant* ») et celui de la récitation (« *ma parole* »). Certes, cet effet d'entrechoc peut s'expliquer par l'attitude individuelle du copiste de *P*, qui se caractérise par sa forte tendance au remaniement⁶⁸. Mais il reste que certains passages – qui réapparaissent, pour leur part, dans l'*ensemble* de la tradition manuscrite de *Carité* – peuvent cultiver une même ambivalence :

Eveskes, *ausi com je cant*
Al abe, aussi te recant.
Por bas ne por haut droit ne mue
Croche n'est pas joiaus d'enfant. [...]
Aussi com j'ai dit par devant.
Pense ke le lois soit tenue !
(*Car.*, str. 114, v. 1-4 et 9-10)

En l'espace d'une seule et même strophe, le Reclus de Molliens use de formules pratiquement identiques qui réitèrent l'effet de contradiction en appelant tour à tour à une réalisation chantée (« Eveskes, *ausi com je cant* ») et non chantée (« *Ausi com j'ai dit* par devant. »). Or le Reclus de Molliens n'est pas le seul poète hélinandien à former de tels couples improbables au niveau du vocabulaire. Dans sa *Descrissions des Relegions* en strophe d'Hélinand⁶⁹, par exemple, Huon de Cambrai désigne sa propre activité

⁶⁷ Variante signalée en note dans Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. 23, les autres versions donnant « J'avrai ja tost le vois brisie » (*Car.*, str. 43, v. 12).

⁶⁸ *Ibid.*, p. xviii.

⁶⁹ Édition par Arthur Langfors (éd.), *Œuvres d'Huon le roi de Cambrai : ABC – Ave Maria – La Descrissions des relegions*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1913, p. 26-33. Datation (après 1256) par Louis-Fernand Flutre (éd.), « Un manuscrit inconnu de la Bibliothèque de Lyon », *Romania*, vol. 62, 1936, p. 1-13. Voir *Idem* au sujet de l'attribution de ce poème à Henri d'Andeli dans l'un de ses témoins.

d'énonciation en recourant simultanément au vocabulaire de la lecture et du chant : « S'un hermitage vueil eslire / Seul m'estouvra *chanter et lire* » (str. 14, v. 1-2). L'usage du coordonnant qui rapproche « chanter » et « lire » suppose non seulement un rapport d'équivalence, mais elle semble suggérer un rapport de simultanéité comme s'il existait un mode de réalisation intermédiaire qui s'apparente à la fois à la lecture et à la chanson.

L'entrecroc de ces formules autoréférentielles qui renvoient à deux modes de performance distincts pose résolument problème. Doit-on en conclure que les verbes « dire » et « chanter » sont tout simplement interchangeables aux yeux de ces poètes hélinandiens ? Il faudrait supposer en ce sens que ce poète et son public sont incapables d'apprécier la charge sémantique distincte de ces deux termes, voire supposer par extension qu'ils n'en portent aucune. Doit-on alors conclure à un rapprochement délibéré, qui laisserait alors entrevoir quelques brèches dans la frontière entre le chant et la récitation ? Tout se passe en somme comme si l'impératif de « dire » et de « parler », qui est sans cesse réitéré au sein du texte, n'excluait pas tout à fait la présence discrète, ou peut-être plus exactement, la présence résiduelle de la chanson.

D'un point de vue purement théorique, l'idée d'un résidu musical qui viendrait brouiller les frontières entre le chant et la récitation n'est pas à exclure – et cela à plus forte raison dans le domaine des littératures versifiées. Comme le rappelle Paul Zumthor dans une définition de l'oralité préparée pour un dictionnaire d'esthétique, le « choix du vers » peut suffire à lui seul à opérer un rapprochement avec l'art musical, même en l'absence de ligne mélodique ou d'accompagnement musical :

Même dans le « parlé », toutefois, tout élément musical n'est pas absent : il n'y a pas, en performance, de degré musical zéro : même un conteur adopte dans sa prose parlée une certaine scansion, un schème rythmique qui constitue une marque distinguant son conte d'un énoncé du langage courant. Si un diseur s'exprime en vers, cet effet s'accroît et se transforme en une musicalité spécifique. On se demande : à partir de quel point éprouve-t-on le sentiment de passer de la poésie à la musique proprement dite ?⁷⁰

Le constat d'une proche parenté entre la musique et la poésie relève sans doute du truisme : unis par leur dimension rythmique commune, de même que par leur manipulation ludique

⁷⁰ Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédiatités*, n° 10, 2008, p. 184-185. Travail publié à titre posthume.

des sons, l'art du musicien et celui du poète sont manifestement de « proches parents », qui puisent leurs matériaux premiers dans la même source vive et qui renforcent leur proximité dans le cadre de la performance. Or le statut de la chanson, qui se pose précisément à la frontière entre ces deux pôles, n'en devient que plus difficile à cerner et à définir. Ainsi les formes médiévales dites non chantées comme la strophe d'Hélinand peuvent refuser les structures rimiques de la chanson, voire thématiser ce refus par le biais de jeux et de parades sonores à forte teneur autoréflexive. Il n'en demeure pas moins que leur mode de performance ait pu se jouer, tout bien considéré, des limites entre le chant et la récitation.

Cette possibilité a amené Friedrich Wolfzettel à soulever une hypothèse intéressante au sujet des *Vers de la mort* et des poèmes qui s'inscrivent dans son sillage : « *Eine psalmodierende Vortragsweise, für die keiner musikalischen Vorgaben bedurfte, war wohl das Mindeste, was einem solchen Gedichtvortrag Nachdruck und Wirkung verleihen konnte*⁷¹ ». Il est tout à fait envisageable en effet que la poésie hélinandienne ait pu être associée à un mode d'exécution de type psalmodiant, voire à un schème de récitation rythmique qui renforce sa proximité avec la chanson sans pour autant s'appuyer sur une ligne mélodique définie ou sur une prescription musicale formelle. Faut-il aller jusqu'à comparer ce mode de récitation intermédiaire à une « *mittelalterliche Form des Rap*⁷² » à la manière de Friedrich Wolfzettel, qui ne se prive pas d'évoquer la déclamation caractéristique du hip-hop pour illustrer la possibilité d'une récitation rythmique et musicalisante, se posant pourtant à distance de la lyrique *per se* ? Même si cette comparaison provoque un choc des temps et des cultures sans doute volontaire de la part du médiéviste, elle n'en garde pas moins le mérite d'incarner la possibilité d'un espace intermédiaire entre le chant et la récitation. Comme le veut Paul Zumthor, elle incite à

⁷¹ Friedrich Wolfzettel, « Rutebeuf und das Problem der nicht-lyrischen Strophenformen », art. cit., p. 303. Traduction : « la moindre des choses était d'opter pour un mode de récitation psalmodiant, pour lequel aucun accompagnement musical n'est requis, afin de donner de l'emphase et une puissance d'impact à ce type de poésie ». Allant encore plus loin, Evelyn Birge Vitz, « Rethinking Old French Literature », art. cit., p. 317 fait une remarque analogue quant au mode de performance des récits en couplet d'octosyllabe rimé : tout en reconnaissant que les « *narrators working in octo [...] speak of themselves consistently as telling, not as singing, their stories* », elle rappelle que « *this is not to say that octo story-telling may not have been intoned: there may well have been something musical about the performance in question* ». Traduction : « les narrateurs travaillant en octosyllabe [...] se désignent invariablement eux-même comme racontant, et non comme chantant, leur récits » / « cela ne signifie pas que la narration en octosyllabe n'a pu être entonnée : il y a bien pu avoir quelque chose de musical dans la performance en question ».

⁷² Friedrich Wolfzettel, « Rutebeuf und das Problem der nicht-lyrischen Strophenformen », art. cit., p. 296.

envisager un mode de scansion particulier qui se transforme « en une musicalité spécifique », sans pour autant offrir de façon nette « le sentiment de passer de la poésie à la musique proprement dite ». Si cet espace d'entre-deux de la performance pouvait encore trouver écho dans la parole rythmée du *slam* d'aujourd'hui, voire dans les pratiques de déclamation hautement codifiées et standardisées qui régimentent encore la lecture des textes versifiés durant l'Ancien Régime⁷³, elles trouvent sans doute leur principale résonance dans la synchronie, soit dans les modes de récitation psalmodiants qui caractérisent l'itération du verbe religieux dans plusieurs traditions hébraïques et qui laissent une marque fondamentale sur le christianisme médiéval.

Dans le cas particulier de la strophe d'Hélinand, l'hypothèse d'une influence de ces modes de récitation intermédiaires peut même trouver appui dans certains indices concrets, qui remontent à l'origine même de ce modèle strophique. Lorsqu'il est envisagé comme un tout, le formulaire rimique hélinandien (*8aabaabbbabba*) apparaît comme une création propre à la littérature de langue d'oïl qui ne trouve aucun précédent direct en langue latine. Il suffit néanmoins de le décomposer en ses unités de base, comme l'ont fait plusieurs médiévistes à la suite d'Arthur Langfors⁷⁴, pour ajouter une nouvelle dimension à la question des origines. En reposant sur la montée répétitive *aab aab* et la descente en miroir *bba bba*, le système hélinandien repose essentiellement sur un même noyau de base, à savoir le module rimique *aab*, qui correspond précisément à l'une des formes principales de la littérature hymnique médiolatine. Serait-il alors possible que la déclamation de la poésie hélinandienne ait gardé la trace d'un mode de performance intermédiaire, caractéristique de l'hymne ?

Petit texte parodique et sulfureux en strophe d'Hélinand, *Renart et Piaudoué* semble fournir quelques indices en ce sens. En se livrant à une série d'attaques caustiques à l'endroit de la tradition hélinandienne et des différents traits poétiques qui la caractérisent, ce poème anonyme de la seconde moitié du XIII^e siècle fournit une occasion privilégiée de préciser la définition de ce corpus sous l'angle de sa réception. Il semble également jeter une certaine lumière sur ses modes de performance. L'idée générale du texte va comme suit : le vieux clerc Piaidoué, dont le sobriquet évoque déjà celui qui

⁷³ Jeanne Bovet, *Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique*, PhD, Université de Montréal, 2003.

⁷⁴ Arthur Langfors, « La prière de Thibaut d'Amiens », art. cit. p. 134-157.

est « bête comme une oie »⁷⁵, recourt aux clichés et aux stratégies formelles les plus éculées de la tradition hélinandienne dans le but de convertir et de discipliner la figure emblématique de la parodie médiévale, à savoir Renart lui-même. Quant au goupil, qui refuse en bloc l'ensemble de ces sermons, il ne se contente pas de multiplier les poncifs anticléricaux et les insultes de bas-étage pour se moquer de son interlocuteur, mais il s'attaque également de façon plus ciblée aux pratiques les plus caractéristiques de la poésie hélinandienne – à commencer par l'ambiguïté qui entoure son mode de performance comme en témoigne sa toute première réplique :

Par Dieu, Piaidoué, tu as tort,
Qui esveilles le chien qui dort
Quant tu sor moi prens a redire !
Si m'ait Diex ! Vers de la mort
Ne fu vengiez, je cuit,
Si fort com cis sera, se je sai dire
Il a en toi tant de matire
Que l'en te puet assez mesdire ;
On l'a pieça geté en sort
Qu'ainsi doit on glouton despire
Qui ne set ne chanter ne lire
(*RP.*, str. 2, v. 1-11)

Le goupil qui ne manque aucune occasion d'ériger son interlocuteur en une sorte de représentant en règle de la tradition hélinandienne profite ici du détour d'une phrase, comme l'a jadis noté Rita Lejeune⁷⁶, pour évoquer le texte fondateur de ce corpus (« Si m'ait Diex ! *Vers de la Mort* / ne fu vengiez, je cuit, si fort ») à la manière de celui qui veut directement cibler l'objet de son attaque avant de se moquer plus directement du mode de performance qui le caractérise. Aux dires de Renart, le clerc emblématique de la tradition hélinandienne « ne set chanter ne lire », suggérant, en plus de l'accusation d'illettrisme lancé à son égard, que le mode de récitation du corpus auquel il est associé ne serait pour

⁷⁵ La rubrique initiale du poème dans l'un de ses deux témoins (Arsenal 3114) sépare le sobriquet du clerc en deux substantifs distincts, à savoir « *piau d'oue* » (f. 4r), ce qui suggère une référence à l'oiseau de basse-cour (« oie ») dont le nom est souvent employé comme une insulte selon le Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit.

⁷⁶ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart*, op. cit., p. 426.

ainsi dire ni chair ni poisson, à mi-chemin entre la lecture à haute voix et la formalisation musicale accomplie d'une chanson.

Poème hélinandien de six strophes inséré dans le *Perceforest III*, le *Lai Secret* (XXII, 484-554) contribue encore davantage à brouiller les pistes, car ses rapports avec la chanson s'avèrent on ne peut plus problématiques⁷⁷. Lorsqu'il s'agit de déterminer le mode de performance de cette insertion, texte et contexte semblent en effet se contredire. D'un côté, le *Lai Secret* est parfaitement hétérogène⁷⁸, ce qui invite tout naturellement à le classer, suivant la convention généralement acceptée, parmi les poèmes incompatibles avec le chant. Or de l'autre, il est suivi et précédé par une mise en contexte en prose qui « *explicitely states that the performance includes both voice and instrument* » comme le résume Sylvia Huot qui s'est intéressée à cette insertion (en la considérant d'emblée comme un texte chanté) dans « *Voices and instruments in medieval French secular music : on the use of literary texts as evidence for performance practice*⁷⁹ ».

Dans les quelques lignes de prose qui précèdent et qui suivent le *Lai Secret*, le vocabulaire de la musique est partout présent : en plus d'utiliser des verbes comme « chanter » (471, 475, 478, 555, 556 et 560) et « jouer » (471, 476, 480, 555 et 561), cette mise en contexte spécifie l'instrumentation choisie et les modalités de la performance : « quant la demoiselle eut *joué sus sa harpe et chanté de la bouche* su entendamment le lay », 555-557), « *sus instrument chanté* en publicque » (471-472). Même les plus banales préparations musicales sont exposées dans le détail : « Adont *elle accorda sa harpe*, puis après commença le lay comme il s'ensuiet » (481-483). L'ambiguïté est donc réelle. Devant cette surabondance du vocabulaire musical, les indices qui s'affirment quant au choix des rimes et à leur supposée incompatibilité avec le chant paraissent cette fois insuffisants pour exclure définitivement la présence – résiduelle et peut-être même réelle – de la musique et de la chanson.

⁷⁷ Levente Seláf le montrera probablement en détail dans un article (malheureusement sous presse / non consulté) consacré à « *La strophe d'Hélinand dans Perceforest* », art. cit.

⁷⁸ Alors que les *a* sont masculins et les *b*, féminins dans quatre strophes (str. 1-3 et 6), les *a* et les *b* sont tous deux féminins dans les deux autres (str. 4 et 5).

⁷⁹ Sylvia Huot « *Voices and Instruments in Medieval French Secular Music : On the Use of Literary Texts as Evidence for Performance Practice* », *Musica disciplina*, vol. 43, 1989, p. 79-80. Traduction : « affirme explicitement que la performance implique voix et instrument ».

Que doit-on en conclure ? Est-ce que le témoignage de ce poème, qui semble très clairement s'ouvrir au chant malgré son caractère hétérogène, doit être généralisé ? Autrement dit, est-ce que ce poème hélinandien inséré, qui appartient au dernier âge de cette forme et qui s'inscrit dans le cadre d'un roman en prose tardif, est suffisant pour tirer des conclusions d'ensemble quant aux modes de performance du corpus, autrement plus vaste, des poèmes en strophe d'Hélinand ? La question est délicate. Et il semble ici tout à fait légitime de conclure en refusant, précisément, de conclure – surtout devant une œuvre comme le *Lai Secret*.

Poème entouré d'une aura de mystère dont le titre rend parfaitement compte, le *Lai Secret* est introduit, dans la trame du *Perceforest*, par une inconnue « merveilleusement belle [et] portant une harpe » qui s'impose sans explication dans le cadre d'une fête. Après avoir chanté quelques airs connus sur son instrument, elle introduit ce fameux *Lai* « qui onques ne fut sus instrument chanté en publicque » (471-472) en le présentant explicitement comme une énigme : « il est fait tant celement que *personne n'en puet sçavoir le secret* s'il en est digne, et pour ce je le joueray devant tous » (478-481). Et la magie opère, car le public est médusé :

Quant la damoiselle eut joué sus sa harpe et chanté de la bouche sy entendamment le lay que tous ceulx de la feste l'eurent oÿs, il n'y a voit *nul qui sceut que la substance seignifioit*, tant estoit la narration obscure [...] Advint que le roy qui seoit au milieu de la chevalerie, pour ce qu'il les vey penser a la subtivité de ce lay commença à dire : « Beaulx seigneurs, *deportez vous de ymaginer a la subtivité de ce lay, car il n'est homme vivant qui sceust penser l'entendement sy non celui ou ceulx a qui il touche* ».
(*Perceforest III*, t. I, 555-559 et 565-571)

Ce mystère longtemps laissé en suspens dans la diégèse concerne avant tout la signification des paroles, qui ne seront expliquées que quelques chapitres plus loin (XXXIII, 375-446) par le moyen d'une sorte d'analyse littéraire révélant leur « seigniffiance » ligne après ligne (384-391, 416-419 et 431-432)⁸⁰. Peut-on envisager que le mode de performance de ce *Lay* – inattendu pour un poème hélinandien – ajoute à son caractère énigmatique ? Est-ce que le décalage entre la structure hétérogène du poème et sa réalisation chantée participe

⁸⁰ Seule la strophe 5 est concernée par cette analyse de détail.

de la « subtivité de ce lay » en lui donnant un aspect étrange et inhabituel ? C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre la forte insistance sur le vocabulaire de la musique et du chant qui s'associe à ce poème et qui, selon Sylvia Huot, apparaît exceptionnellement « wordy⁸¹ » par rapport à la norme du *Perceforest*⁸². Dans l'état actuel des connaissances, il faut sans doute se contenter de laisser le problème en suspens, car pour l'instant « il est fait tant celement que personne n'en puet sçavoir le secret ».

Du point de vue de la forme, la strophe d'Hélinand se définit comme un système à la croisée des chemins : tout en adoptant le modèle rigide de la strophe à rimes fixes, qui caractérisait jusque-là les chansons de troubadours et de trouvères, elle refuse de s'en tenir aux règles les plus élémentaires des textes chantés en se jouant des conventions liées au « sexe des rimes ». Peut-être que son mode de performance, tout comme sa forme déjà mixte, se situe également à la croisée des chemins en donnant lieu à l'expérience d'une voix intermédiaire qui « ne set chanter ne lire ». Faute d'en décider, il est tout de même possible de revenir à l'expérience de consommation textuelle qui semble avoir été celle du public médiéval. Il ne fait aucun doute que les parades sonores liées au « sexe des rimes » ont attiré l'attention d'un certain lectorat. En témoigne l'art poétique du XV^e siècle qui définit la strophe d'Hélinand par l'alternance de « chascune ligne de 8 silabes en son masculin et de 9 en son féminin », mais également les « jeux graphiques » du manuscrit *B* (BnF fr. 2199) qui préfèrent insister sur le jeu des finales rimiques plutôt que sur les prouesses techniques de la versification du Reclus de Molliens. Véritables outils de composition littéraire, les rapports entre le féminin et le masculin peuvent même participer à des jeux poétiques avec les codes de la chanson comme l'illustrent les *Vers d'amours* d'Adam de la Halle et les modalités de leur diffusion manuscrite. Ces effets de « troubles dans le genre » participent d'ailleurs du geste fondateur de la poésie hélinandienne, car dès les *Vers de la mort*, le détournement des attentes rimiques qui caractérisent la lyrique sert déjà à affirmer l'indépendance et la singularité de cette forme, qui prend ses distances

⁸¹ Traduction : « verbeux ». Sylvia Huot, « Voices and intruments in medieval French secular music », art. cit., p. 80.

⁸² *Idem* : « Quite often, however, the author [of *Perceforest*] avoids such wordiness [...] and simply uses the term “harper” or “jouer” to refer to a performance that must, to judge from the context, include voice as well ». Traduction : « Bien souvent, toutefois, l'auteur [du *Perceforest*] évite de tels verbiages [...] et utilise simplement le terme “harper” ou “jouer” pour renvoyer à une performance qui doit, à en juger par le contexte, inclure également la voix ».

devant « çaus qui d'amors chantent » dans l'objectif quasi-explicite de les « sozplanter ». Le pari original d'Hélinand Froidmont semble, résolument, avoir porté fruit. Du moins, il a sans doute ajouté à l'intérêt de cette forme qui a su animer la *Vie en France au Moyen Âge* en demeurant « fort à la mode » durant près de 300 ans⁸³. Quoique tombée depuis longtemps dans l'oubli, elle a peut-être également donné vie à ce que l'on désigne, encore aujourd'hui, comme la poésie.

⁸³ Charles-Victor Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge*, *op. cit.*, t. II, p. 144.

PARTIE III :
THÈMES ET ENJEUX

CHAPITRE 5 : LE MOI ET LA MORT

Omniprésent dans les poèmes en strophe d'Hélinand, le thème de la mort s'impose, de l'avis de tous les critiques, comme l'une des constantes thématiques les plus déterminantes et les plus répandues au sein de ce corpus. Par-delà le simple constat de sa récurrence, voire de sa centralité au niveau des thèmes, l'obsession macabre qui traverse le corpus hélinandien depuis l'impulsion première des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont intéresse avant tout par son action concrète sur le procès du sens. Elle se distingue en effet par sa capacité à activer les dimensions éthique et esthétique de ces textes afin de les faire travailler de concert. Dans la droite lignée de la « rhétorique de la peur » qui occupe un rôle croissant dans le discours des prédicateurs à partir du XIII^e siècle et qui repose sur la crainte du jugement *post-mortem* des âmes pour inciter au retour vers Dieu, le thème de la « mort convertisseuse¹ », selon l'expression de Jean Delumeau, sert de fondement à un discours de persuasion qui vise à apporter des modifications concrètes dans les valeurs et le comportement du destinataire. Or tout en opérant sur le mode du sermon, ces poèmes mobilisent une série de ressources proprement littéraires pour donner lieu à une expérience esthétique originale, voire spécifique à la poésie hélinandienne, dont le sens et la portée ne sauraient être épuisés par ses vertus édificatrices. Autrement dit, la question du trépas apparaît comme une sorte de catalyseur qui permet à ces textes de travailler à la fois comme des œuvres d'art et comme des sermons pour proposer une expérience à part entière, qui ne se laisse nullement réduire à l'action isolée de l'art littéraire ou du discours de persuasion.

Au sein du paysage médiéval des représentations macabres, la poésie hélinandienne semble occuper un statut singulier en privilégiant, dès les *Vers de la mort*, une matière et une manière distincte. À la différence des œuvres tardives comme les *Danses macabres* qui participent de l'« explosion de l'esthétique morbide » du dernier Moyen Âge², il ne s'agit pas de montrer l'horreur de la décomposition des cadavres ou de la corruption des

¹ Jean Delumeau, *Le Péché et la peur*, op. cit., p. 64-77.

² Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, op. cit., p. 164-180.

corps, voire de glisser vers le surnaturel en multipliant les squelettes parlants, les dépouilles animées ou les âmes impures violemment emportées vers l'enfer³. À la différence des traditions littéraires macabres dont l'émergence est antérieure aux *Vers de la mort* dans l'espace de langue d'oïl, il ne s'agit pas non plus de lui prêter un caractère concret en l'organisant en un espace physique tangible comme dans les excursions au purgatoire⁴ et les divers *Voyages dans l'au-delà*⁵, voire en l'associant aux figures connues et reconnaissables des grands hommes trépassés comme dans le *planctus* funèbre⁶. Ces traditions peuvent certes être abordées de façon isolée par l'un ou l'autre des textes comme on le verra sous peu, mais elles ne sont pas à replacer au centre du rapport à la mort qui caractérise le corpus. Car en domaine hélinandien, la mort se donne moins à *voir* qu'elle se laisse *entrevoir*.

Rarement illustrée de façon directe et frontale, la perspective du trépas est sans cesse évoquée, suggérée et sous-entendue par une série de procédés allusifs qui laissent planer son spectre obscur sur l'ensemble de l'œuvre. Comme l'annonce l'*incipit* du premier poème hélinandien, où résonne l'écho allitératif de la formule « Morz, qui m'as mis muer en mue » (*VM-H.*, str. 1, v. 1), il s'agit d'instaurer un rapport privilégié entre le « moi » et la « morz » qui ajoute une coloration funeste à l'ensemble du système énonciatif. En se présentant comme celui qui peut littéralement tutoyer la « Morz » et qui se rapproche d'elle par l'expérience intime de son propre corps, le « je » du poète hélinandien ajoute une intensité dramatique et une force de persuasion tout à fait particulière à l'ensemble des propos qu'il énonce. Il adopte en somme une *persona* singulière et incarnée qui se définit par son rapport privilégié aux forces obscures et qui semble déjà dire, quelque 700 ans

³ *Idem.* Voir aussi le tableau brossé par Roger Chartier, qui illustre cette tendance en conjuguant les sources textuelles à celles de l'histoire de l'art dans « Les arts de mourir, 1450-1600 », *Annales*, vol. 31, n° 1, 1976, p. 51-75.

⁴ Sur l'histoire de cette tradition émergeant dès le XII^e siècle en langue d'oïl dans l'une de ses principales versions, soit celle de saint Patrick, voir Myriam White-Le Goff, *Changer le monde : réécritures d'une légende. Le Purgatoire de saint Patrick*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2006. Dans une perspective plus générale d'histoire des idées, on consultera Jacques Le Goff, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1981.

⁵ Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà*, *op. cit.*

⁶ Au sujet du *planctus*, voir surtout Claude Thiry, *La Plainte funèbre*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1978 ainsi la typologie très utile de ses principaux procédés littéraires qui se maintiennent généralement après l'époque étudiée par Caroline Cohen, « Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 1, n° 1, 1958, p. 83-86. On consultera enfin Gabrielle Oberhänsli-Widmer, *La Complainte funèbre du haut Moyen Âge français et occitan*, Berne, Francke, coll. « Romanica Helvetica », 1989.

avant Baudelaire, que « le tombeau comprendra toujours le poète » (*Remords posthumes*, v. 10).

Il reste toutefois que les poètes hélinandiens n'accordent pas tous l'avant-scène à la question du trépas. Dès l'enfance de cette forme, il se trouve déjà des œuvres comme celle de Huon de Saint-Quentin et *a fortiori* celle du Reclus de Molliens qui se contentent de soulever cette thématique au passage pour mieux se concentrer sur d'autres sujets, annonçant une tendance appelée à s'exacerber à partir de l'âge d'or de cette forme. Tout indique cependant que l'impulsion première des *Vers de la mort* continue malgré tout de laisser sa marque fondatrice en insufflant le rappel allusif du trépas sur ces poèmes édifiants aux sujets variés. Pour montrer cette dynamique à l'œuvre, il faudra procéder en trois temps en recentrant chaque fois l'analyse sur le Reclus de Molliens après avoir exploré les cas de figures d'autres poèmes hélinandiens. En reposant d'abord sur l'analyse des manuscrits, il s'agira d'insister sur les liens essentiels qui unissent la strophe d'Hélinand au thème de la mort afin de soulever une première hypothèse de travail : le formulaire métrique hélinandien semble suffire par sa simple présence à évoquer le spectre de la mort et à rehausser l'importance des enjeux macabres dans la hiérarchie des thèmes. Du moins, cette tendance semble orienter le procès de la lecture dans plus d'un manuscrit, ce qui incite par le fait même à revenir aux pratiques d'écriture pour en retrouver les fondements. Par l'analyse textuelle, il faudra montrer par la suite que les poèmes hélinandiens misent sur le système énonciatif afin d'inscrire le rappel de la mort à même la *persona* du poète. Par cette stratégie qui engage activement la voix du « je » et qui semble se répercuter sur l'ensemble de ses propos, les poètes hélinandiens semblent en mesure de profiter de la force persuasive de la « mort convertisseuse » sans même réserver un traitement prioritaire aux enjeux macabres, ou proposer une expérience dramatique fondée sur l'angoisse et le rappel allusif du tombeau. Figure de prestige qui ne cesse d'imposer sa centralité dans la réception textuelle et matérielle de *Miserere* et *Carité*, le Reclus de Molliens ne fait pas autre chose en organisant sa *persona* autour de la réclusion. Du point de vue des pratiques historiques concrètes, cette forme de l'érémisme s'accompagne, comme on le verra, d'une connotation macabre constitutive, qui n'a sans doute pas manqué d'ajouter une part de ténèbres aux invectives du poète. Si le Reclus de Molliens s'inscrit en ce sens dans la continuité d'Hélinand de Froidmont, il est surtout à replacer dans la lignée des nombreux

poètes après lui, qui ont continué d'utiliser la strophe des *Vers de la mort* dans des textes aux sujets variés tout en laissant planer le spectre de la vérité implacable du *memento mori*.

Le livre et la mort : la « dominante » macabre de la poésie hélinandienne

Recueil de textes édifiants de la fin du XIII^e siècle, le manuscrit BnF fr. 12471 donne lieu à une sorte de quiproquo qui ne manque pas d'intérêt du point de vue de la réception. Sous la rubrique « *li ver de le mort* » (f. 41r), ce livre ne donne ni l'œuvre d'Hélinand de Froidmont ni même les textes éponymes de Robert le Clerc et d'Adam de la Halle, mais bien un petit texte en strophe hélinandienne (f. 41r-46v) qui n'a pourtant rien de comparable, sur le plan du contenu, avec les méditations macabres d'Hélinand de Froidmont. Au contraire, ce soi-disant *Ver de le mort* (qui provient sans doute du *Regret de Huon de Cambrai*⁷) consacre l'essentiel de son contenu à la narration, s'inspirant de la parabole biblique des faux amis (Luc XI, 5-6) pour soutenir une homélie sur la loyauté. Comme l'a noté son premier éditeur Hugo Anderson, il ne se laisse aucunement définir « *als ein Gedicht über den Tod*⁸ » contrairement à ce que suggère la rubrique initiale. Il en résulte une erreur de désignation manifeste – qui s'avère pourtant fort tenace, car elle réapparaît, tel que mentionné plus tôt, dans l'ancien *Catalogue* de la Bibliothèque nationale comme dans les récentes fiches du répertoire *Jonas* (IRHT)⁹. Quoiqu'il en soit, ce quiproquo particulièrement persistant a également intrigué Levente Seláf qui relève quelques éléments liés au contenu susceptibles de le justifier, à savoir les strophes reléguées en finale qui imposent le rappel de la mort. Il admet toutefois que ces douzains à forte valeur topique constituent « l'unique lien avec Hélinand [...] dans la thématique du

⁷ Il s'agit d'un extrait déjà évoqué dont l'histoire textuelle – particulièrement complexe, car elle se mêle encore à celle de la *Bible* de Geoffroi de Paris, Anna Joubert (éd.), *Bible des sept estaz du monde de Geuffroi de Paris*, *op. cit.* – permet à Arthur Langfors de supposer avec une relative certitude qu'il provient à l'origine du *Regret*, même s'il apporte des nuances, voir *Li Regres*, *op. cit.* p. xxi-xxiv, p. cxxxviii-cxli et surtout p. cvii-cix pour les conclusions. Tel que signalé dans *Idem*, il est toutefois indéniable que l'œuvre est rattachée à Huon de Cambrai à cause d'un vers, étrangement exclusif au ms. BnF fr. 12471 qui donne « Hues li rois, qui la traita » (str. 234, v. 4). Sur l'histoire textuelle de cette parabole et ses recoupements avec d'autres textes, voir également d'Hugo Anderson, « Eine altfranzösische Bearbeitung der Parabel von den drei Freunden », art. cit., p. 49-64, qui a édité pour la première fois ce récit à titre de texte indépendant.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ *Jonas*, *loc. cit.*, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/14415> > (consultée le 05/03/2018) et Henri Omont, *Catalogue général des manuscrits français*, *op. cit.*, t. II : *Ancien supplément français*, n° 9561-13090 du *fond français*, p. 537-538.

poème¹⁰ ». Force est néanmoins de constater que cette méprise pourrait tout aussi bien s'expliquer par l'inattention du rubricateur, voire par une association rapide et irréfléchie entre la strophe hélinandienne et les *Vers de la mort*.

Pourtant, c'est précisément en ce sens qu'elle fournit un indice substantiel quant aux pratiques de lecture propres au corpus hélinandien. Difficile à expliquer sur le plan thématique par le seul contenu de ce poème, qui n'a rien d'un *memento mori*, ce quiproquo est peut-être attribuable à des facteurs formels. Il permet en effet d'envisager que la simple présence de la strophe d'Hélinand – dont on sait qu'elle est associée à une mise en page caractéristique qui la rend immédiatement reconnaissable sur le parchemin – a pu fonctionner comme un signal assez fort, sur le plan de la forme, pour entraîner une véritable confusion avec les *Vers de la mort* – et cela, malgré les différences poétiques notoires qui distinguent cette simple parabole glosée du *memento mori* d'Hélinand de Froidmont au niveau des thèmes, du contenu et des modes du discours.

Cette erreur de désignation n'aurait sans doute rien de particulièrement significatif si elle se laissait réduire à un fait isolé. Or l'étude de la tradition manuscrite des poèmes en strophe d'Hélinand démontre qu'elle reflète une tendance de fond : même quand le thème de la mort semble relégué à l'arrière-scène et qu'il occupe un rôle en apparence secondaire dans la hiérarchie des thèmes abordés, la réception de ces textes continue de porter la marque d'une même préoccupation macabre. Les données suggèrent fortement que le modèle strophique *8aabaabbbabba* pouvait inciter, par sa simple présence, à réorganiser la réception de l'ensemble de l'œuvre autour de la question du trépas. Dit autrement, ce système métrique qui se reconnaît par sa mise en page et qui se distingue également à l'oral par sa cadence rimique et rythmique particulière semble fonctionner comme une sorte de signal formel qui incite, pour reprendre la terminologie jakobsonienne, à rehausser le thème de la mort au rang de « dominante » de l'œuvre, c'est-à-dire d'« élément focal d'une œuvre d'art [qui] gouverne, détermine et transforme les autres éléments¹¹ ». Même quand les poèmes hélinandiens adoptent ostensiblement les conventions littéraires de traditions concurrentes (états du siècle, prière, débat, salut d'amour, plainte, etc.) ou qu'ils

¹⁰ Voir *supra*, p. 309.

¹¹ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1977, p. 76 pour la citation et p. 76-85 pour le développement détaillé.

réservent le premier plan à une diversité d'autres thèmes (amour, charité, monachisme, actualité politique, péché, etc.), ils peuvent ainsi continuer de fonctionner sur le mode du *memento mori* en affichant une facture formelle qui semble suffire par elle-même à laisser planer le spectre de la mort sur l'ensemble de l'œuvre.

Dans la plupart des manuscrits, il ne s'agit pas d'introduire le thème de la mort par une sorte d'impulsion *ad hoc* sans égard pour le contenu littéral du texte. Au contraire, il s'agit plutôt de renforcer une tonalité macabre déjà présente dans l'œuvre. En témoigne notamment le *Regret Nostre Dame* de Huon de Cambrai. En réunissant un ensemble de réflexions religieuses et morales hétéroclites autour de la figure récurrente de la Vierge endeuillée, ce poème en strophe d'Hélinand se pose déjà sur l'arrière-fond funeste caractéristique de la tradition mariale du *stabat mater*, comme l'annonce d'ailleurs le titre de *Regret Nostre-Dame*¹². Or l'un des recueils de cette tradition fait exception : littéralement rebaptisée « *la Mort Nostre Seigneur* » (BnF fr. 12471, f. 27r), l'œuvre est introduite par une riche illustration du Christ mourant sur la croix (f. 27r)¹³. Sans trahir la portée de ce poème qui traite effectivement de « *la Mort Nostre Seigneur* » sous l'angle des lamentations de « *Nostre Dame* », ce système paratextuel ne manque pas de réorienter la lecture en détournant le point de focalisation depuis le deuil de la mère vers la mort du fils. Il en résulte une sorte de refonte des appartenances littéraires : là où l'inscription dans un corpus formel marqué par l'héritage des *Vers de la mort* s'impose dès l'entrée du texte avec une force renouvelée, la filiation pourtant évidente avec le *stabat mater* s'affirme de façon plus timide. Cette réorganisation des signaux d'appartenance littéraire n'a sans doute pas manqué d'ajouter au poids sémantique des quelques passages déjà cités tels que « Mors, jou t'apel, mors, jou te proi, / Mors, pren mon cors, jou le t'otroi » (*Regret*, str. 26,

¹² Le titre est variable tel que montré par Arthur Langfors (éd.), *Li Regres*, *op. cit.*, p. v-xxxv. Les modulations les plus communes consistent à remplacer le marqueur « Regret » par celui de « Complainte » (ex : « *Ci faut la complainte Nostre Dame* », Bruxelles KBL. IV 1005, f. 10r), à donner l'extension des titres de la Vierge (« *Ci commence li regres de la mere Jhesucrist* », BnF fr. 22928, f. 35r) ou à mettre en scène à la croix (« *Or ores le regret que Nostre Dame fist a le crois* », Arsenal 3516, f. 50v). Parmi les mss. considérés par *Idem*, ce témoin est donc l'un des seuls à attirer exclusivement l'attention sur le fils et à user explicitement du terme « *mort* », de concert avec le ms. A, qui insiste plus spécialement sur la passion du Christ en donnant « *Item un dite de la passion Jhesucrist* » (f. 172v) sans cependant marquer l'appartenance au *Regret*, au sujet de la vie autonome de cet extrait, voir *supra*, p. 309.

¹³ Pour le détail des strophes contenues dans cette recension abrégée, voir *Ibid.*, p. xxii-xxiii.

v. 1-2) qui portent la signature reconnaissable du poème fondateur d'Hélinand de Froidmont.

Souvent associés à des poèmes comme le *Regret Nostre Dame* dont la proximité avec le discours macabre relève déjà de l'évidence, ces pratiques de réorientation thématique peuvent également s'appliquer à des textes qui se laissent plus difficilement rattacher à la constellation du *memento mori*. Ainsi le rappel de la mortalité continue parfois de s'imposer là où l'on ne l'attendait plus. Dispute dialoguée entre les personnifications des deux villes saintes du christianisme, qui s'invectivent tour à tour de strophe en strophe, la *Complainte de Jerusalem contre Rome* de Huon de Saint-Quentin s'apparente moins à un *memento mori* qu'à un « poème de circonstance » qui ambitionne de redresser la politique de l'Église et des Croisades en reposant sur des références à des acteurs et à des enjeux d'actualité. Ce petit pamphlet hélinandien de Huon de Saint-Quentin maintient une même tonalité politique sur la quasi-totalité de sa trame (24 strophes sur 25), ne consacrant dès lors qu'un seul douzain, relégué en finale, à soulever le spectre du jugement *post-mortem* des âmes : « Cil qui ce fist dist en ses vers / Que fel ne traitres ne sers / N'entra ja en paradis [...] S'il ne sont a bone fin pris » (*Complainte*, str. 25, v. 1-3 et 6). Cette brève évocation du Jugement, qui pourrait appartenir à tout texte édifiant de cette époque, paraît donc insuffisante pour conclure à une appartenance (de la *Complainte*) à la constellation du *memento mori*.

Du moins, cette mention passagère a sans doute paru insuffisante aux yeux de celui qui a copié la *Complainte de Jerusalem contre Rome* dans le recueil Oxford, Bodl. Libr. Digby 86¹⁴ (f. 103v-105r). À la différence des trois autres témoins qui forment la tradition manuscrite de ce texte¹⁵, ce recueil anglo-normand du XIII^e siècle (ca. 1272-1282) se distingue par l'ajout d'une strophe (*Complainte RJ*, str. 26), qualifiée de « tout à fait originale¹⁶ » par Arié Serper dans l'édition de référence. Déjà digne d'intérêt par son contenu macabre, qui rappelle « Primes mort et puis jugement » (str. 26, v. 2) et explore le détail des enjeux *post-mortem* à peine effleurés dans les autres recensions, la strophe

¹⁴ Notice et datation suivant la synthèse donnée dans *Medieval Manuscripts in Oxford Libraries*, Oxford, University of Oxford, URL : < https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4426 > (consultée 16.03.2019). Voir aussi Malcolm B. Parkes et Judith Tschann, *Facsimile of Oxford, Bodleian Library, MS Digby 86*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1996.

¹⁵ Arié Serper (éd.), *Huon de Saint-Quentin, op. cit.*, p. 87-89.

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

ajoutée à ce manuscrit s'avère d'autant plus révélatrice qu'elle provient directement – fait notable – des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont !

Même si Arié Serper l'inclut dans son édition de 1983 sans aucune indication sur son origine étrangère, en continuité avec l'édition réalisée par Edmund Stenger en 1871¹⁷, il suffit d'un simple coup d'œil à cette mise en regard pour se convaincre, comme l'ont jadis signalé les éditeurs des *Vers de la mort*¹⁸, qu'elle provient du poème d'Hélinand de Froidmont :

Tuit atendons comunement	Tout atendoum communement
Primes mort et puis jugement :	Primes mort et puis jugement.
Contre cez deus n'a qu'un confort,	Contre ces II n'ad nul cumfort
C'est repentir isnelement	Mes repentir isnelement
Et purgier soi parfaitement	E purger soi parfitement
De quanque li cuers se remort.	De quant ki lu quer se remort.
Qui ce ne fait devant la mort	Que ceo ne fest devant la mort
A tart se plaindra et a tort	Trop tart se pleindra e a tort,
Quant Dieus en prendra vengeance	Quant Deu tendra sun jugement.
Ainz qu'en mueve la nef del port	Heing anmene la nef del port
La doit en joindre si tres fort	La deit oum soindre si tresfort,
Qu'en voist par mer seurement.	Que oum voit par mer seurment.
(<i>VM-H.</i> , str. 49, v. 1-12)	(<i>Complainte RJ</i> , str. 26, v. 1-12)

Malgré l'évidence de l'emprunt, la présentation matérielle du manuscrit Digby 86 fait réellement illusion : en négligeant toute forme d'indications quant à l'origine exogène de ce douzain, elle laisse aisément croire que ce rappel de la mort appartient en propre au « poème de circonstance » de Huon de Saint-Quentin, tant et si bien que les deux éditeurs de la *Complainte* n'ont pas même remarqué que ce développement provenait à l'origine des *Vers de la mort* ! Par-delà l'intérêt de cette feinte matérielle particulièrement réussie, cette sorte de fusion avec les *Vers de la mort* présente encore plus d'intérêt lorsqu'elle est replacée dans le contexte d'une tendance plus générale : souvent accompagnés

¹⁷ Parmi les différentes éditions anciennes signalées dans *Ibid.*, p. 87-88, celle d'Edmund Stengel est la seule à avoir eu connaissance de la recension donnée dans ce ms. anglo-normand. Pour l'édition, voir *Codicem manu scriptum Digby 86 in Bibliotheca bodleiana asservatum*, La Haye, Libraria Orphanotropei, 1871, p. 106-117.

¹⁸ Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Vers de la mort*, *op. cit.*, p. xxxv, xxxvii et xlv. L'origine exogène de ce douzain explique pourquoi le nombre des strophes données dans l'annexe est de 25 – et non de 26 comme dans l'édition de référence.

d'interventions volontaires qui tendent à renforcer la présence du thème de la mort là où il se faisait peut-être trop discret, les poèmes hélinandiens dont le contenu littéral se pose pourtant à distance de la tradition du *memento mori* semblent avoir été en mesure d'imposer le rappel de la mort au sein du procès de la lecture en évoquant l'héritage des *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont.

À défaut de multiplier les exemples, il n'est pas inutile de revenir sur un cas de figure mieux connu qui a déjà fait l'objet d'une attention relativement soutenue au sein du discours critique, à savoir la *Repentance Rutebeuf*. Dans le fameux manuscrit θ (BnF fr. 837), ce court poème qui adopte la strophe d'Hélinand et qui circule partout ailleurs sous le titre de *Repentance* est associé à une appellation autrement inédite : « *La mort Rustebeuf*¹⁹ » (ms. θ , f. 332r). Depuis les analyses de Jean-Charles Payen et de Jean Dufournet jusqu'aux plus récents travaux de Sylvia Huot et Wagih Azzam en passant par les principaux éditeurs modernes de l'œuvre²⁰, nombreux sont les médiévistes qui ont noté que le titre « *Mort Rustebeuf* » entraine en dissonance avec le contenu littéral de l'œuvre, car comme le résume Julia Bastin et Edmond Faral, « il n'est pas question du poète mourant mais du poète repentant²¹ ». Dans la droite lignée des poèmes de rétractation religieuse et littéraire comme le *Besant de Dieu* de Guillaume le Clerc de Normandie²², ce petit texte hélinandien, qui n'accorde encore une fois qu'une seule strophe au thème de la mort (str. 7, v. 1-12), consacre l'essentiel de son contenu à déployer une palinodie artistique et morale, où l'auteur annonce moins sa propre mort que l'abandon de ses projets littéraires et de son ancrage dans le monde séculier.

Tout en reconnaissant que le titre « *Mort Rustebeuf* » entre en décalage avec l'esprit et la lettre du texte, le discours critique reconnaît la pertinence relative de cette appellation. En continuité avec les observations réalisées jusqu'ici, l'édition de Michel Zink suggère

¹⁹ Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., t. I, p. 570-573.

²⁰ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 588-595 ; Jean Dufournet, « La *Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », art. cit. ; Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 218-219 ; Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil », art. cit., p. 193-201 ; Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 331 ; Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., t. I, p. 572 et Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 331.

²¹ Julia Bastin et Edmond Faral (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., t. I, p. 572.

²² Pierre Ruelle (éd.), *Le Besant de Dieu de Guillaume le Clerc de Normandie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Faculté de philosophie et lettres », 1973. Le rapprochement avec cette œuvre et cette tradition provient de Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 331.

que le choix paratextuel réalisé dans ce manuscrit se laisse peut-être expliquer par des considérations formelles. Selon lui, le modèle strophique employé par Rutebeuf a pu contribuer à « assimile[r] le poème à des *Vers de la mort*²³ ». Cette association, voire cette « assimilation » formelle permet non seulement d'expliquer le choix du rubricateur comme le veut l'éditeur, mais elle peut donner lieu à une véritable réinterprétation de l'œuvre s'il fallait s'inspirer, à cet égard, de l'analyse proposée par Jean Dufournet²⁴. Lettre d'adieu à la littérature et au monde séculier, ce poème hélinandien se laisse en effet interpréter comme la mise en scène d'une sorte de « mort de l'auteur » pour évoquer la célèbre formule de Roland Barthes²⁵. En effet, l'acte de contrition du poète l'amène à « délaissier » tout ce qui constitue la *persona* de Rutebeuf en tant que figure d'auteur et en tant que fiction d'individu mondain. L'écho répété du verbe « *laissier* » qui ouvre le désaveu littéraire du premier vers (« *Laissier m'estuet le rimoier* », str. 1, v. 1) et qui résonne jusqu'au refus du siècle annoncé dans les dernières lignes (« *Por cest siecle qui se depart / Me couvient partir d'autre part, / Qui que l'envie, je le las* », str. 7, v. 10-12)²⁶ signale déjà clairement cet effacement – pour ne pas dire cette mort – de tout ce qui fait l'essence de la figure de Rutebeuf.

Déjà justifiée par le nouveau titre, cette relecture de la *Repentance*, qui se réorganise autour de la mort de l'auteur, trouverait peut-être même un fondement supplémentaire, comme l'ont suggéré Sylvia Huot et Wagih Azzam²⁷, dans le contexte spécifique du codex où l'appellation « *Mort Rustebeuf* » est employée. Recueil qui rassemble une trentaine de pièces attribuées à Rutebeuf en une même section compacte (f. 283v-332v) et qui affiche ouvertement l'ambition de réunir l'intégralité de la production de cet auteur par la rubrique « *expliciunt tuit li dis Rustebueuf* » (f. 332v), le manuscrit Θ (BnF fr. 837) inscrirait « l'œuvre du poète dans une fiction biographique²⁸ ». Illustrées dans les textes contenus au début de la série, les tribulations de jeunesse qui lui ont valu le titre posthume d'« ancêtre des poètes maudits » le mènent toutefois, de façon inexorable, vers le terme ultime de la

²³ *Idem*

²⁴ Jean Dufournet, « La *Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », art. cit., p. 103-118.

²⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1984.

²⁶ Jean Dufournet, « La *Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », art. cit., p. 109.

²⁷ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 218-219 et Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil », art. cit., p. 193-201.

²⁸ *Ibid.*, p. 201.

« *Mort Rustebeuf* » ; finalité qui le pousse à la renonciation aux attraits du siècle et qui s'illustrent précisément dans le « mot de la fin²⁹ » donnée dans le manuscrit Θ . Sylva Huot rappelle que la mise en scène quasi-biographique déployée dans ce livre en rappelle une autre : « *One is reminded of the compilation of Adam de la Halle's works in [BnF fr.] 25566, which similarly ended with a reference to death and an equation of the author with the protagonist of the collection*³⁰ ». À la suite d'une longue série de chansons, poèmes et pièces dramatiques d'Adam de la Halle, ce manuscrit donne à lire la décadence physique suivie de la « mort de l'auteur » en alliant ses *Congés* et ses *Vers de mort*. Faut-il rappeler que ces deux poèmes adoptent la strophe hélinandienne ?

Quoiqu'il en soit des interprétations de ces textes de Rutebeuf et d'Adam de la Halle dans leur contexte manuscrit, on peut tout simplement souligner qu'ils s'inscrivent en continuité directe avec la tendance plus globale qui a été observée jusqu'ici – à cette seule différence près que la critique s'y est plus souvent attachée. La tendance semble donc être la suivante : en reposant sur le paratexte (*Repentance Rutebeuf*, *Regret Nostre Dame*, pseudo-*Vers de la mort*, etc.), sur les variations du texte (*Complainte de Jerusalem contre Rome*) et peut-être même sur le contexte (BnF fr. 837 et BnF fr. 25566) pour rehausser l'importance du thème de la mort au rang de « dominante » du poème hélinandien, il s'agit de replacer ces textes et d'inviter à les repenser dans le sillage des méditations macabres d'Hélinand de Froidmont.

Le Reclus de Molliens ne fait pas exception à cette tendance. Diptyque textuel qui se déploie sur près de 6000 vers, *Miserere* et *Carité* ne consacrent qu'une trentaine de strophes à traiter explicitement du thème de la mort, ce qui représente à peine 15% de ces deux poèmes réunis. Alors que la plupart de ces passages se résument à des remarques isolées d'à peine quelques vers, voire à des commentaires qui dépendent d'un développement consacré à un autre sujet, les enjeux macabres n'occupent un rôle central

²⁹ Jean Dufournet, « *La Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », art. cit., p. 103, fournissait déjà l'esquisse de cette interprétation en écrivant que « ce poème se donne comme un dernier poème, avant que Rutebeuf ne s'enfonce dans le silence de la méditation, loin du monde, une sorte de testament et d'adieu » avant de signaler, en note de bas de page, les marqueurs paratextuels évoqués par Sylva Huot et Wagih Azzam. Pour une discussion des prémisses de cette interprétation, voir Julien Stout « Une vie en plusieurs exemplaires », art. cit., p. 33-58.

³⁰ Sylva Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 218. Traduction : « On peut faire ici le rapprochement avec la compilation des oeuvres d'Adam de la Halle dans le ms. BnF fr. 25566, qui se terminait avec une référence à la mort et avec une adéquation entre l'auteur et le protagoniste de la collection ».

qu'à deux occasions seulement dans le cadre de passages du *Miserere* qui lui réservent, malgré leur relative brièveté, un traitement intensif et continu. Le premier explore la topique conventionnelle de la *mors subita* (*Mis.*, str. 218-227) en déclinant les différentes catégories sociales et humaines (« juvenes hom », « vieillars », « puchele », etc.) qui peuvent être frappées à tout moment par le « dars ke mors lanche » (*Mis.*, str. 222, v. 9). À ce premier passage, dont le contenu et la structure relèvent manifestement du lieu commun, s'en ajoute un second qui s'avère plus conventionnel encore (*Mis.*, str. 56-68) et qui trouve de surcroît un écho direct dans le corpus des *exempla* utilisés par les prédicateurs : pour illustrer le « jugement sans misericorde » (*Mis.*, str. 54, v. 12) réservé aux pécheurs dans l'au-delà, il présente le micro-récit d'un homme au « cuer obscur » (*Mis.*, str. 56, v.2) qui comprend l'urgence de se convertir à la suite d'un songe allégorique qui lui montre un « bel vergié. / tout plain de fruit bel et meür » (str. 56, v. 8-9) où il ne peut entrer à cause du poids de ses péchés.

À première vue, ces deux passages d'une quinzaine de strophes à peine qui explorent les topiques macabres les plus répandues, en allant même jusqu'à reconduire un récit exemplaire déjà connu du lectorat, peuvent sembler assumer un rôle secondaire au sein de la trame de l'œuvre. Du point de vue de l'analyse strictement textuelle, du moins, les principaux marqueurs qui signalent généralement l'importance d'un passage, selon les prescriptions des arts poétiques médiévaux et les observations de la critique moderne, ne fournissent aucun indice quant à leur importance particulière. À la différence des passages liminaires comme le prologue et l'épilogue, par exemple, qui sont reconnus comme de véritables piliers sémantiques dans l'architecture du texte médiéval³¹, ces deux extraits, qui sont respectivement situés à quelque 600 vers du début et de la fin du *Miserere*, ne semblent pas assumer un rôle central dans la structure du texte et demeurent largement insuffisants, de ce point de vue, pour attirer l'attention. Il en va de même des indices quantitatifs liés à leur taille. En comparaison avec d'autres développements, comme celui qui décline la

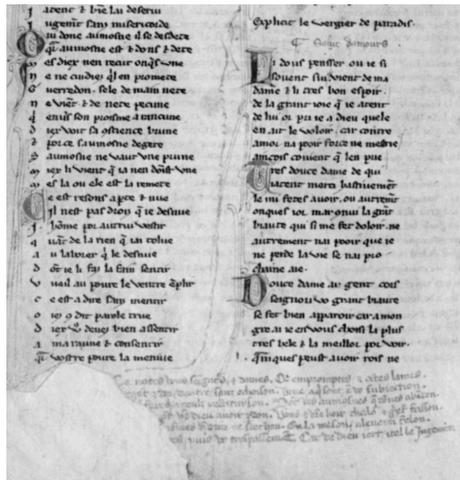
³¹ Pour la réflexion poétologique médiévale sur le sujet, voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, op. cit., p. 55-60. Quant aux analyses de la critique modernes, on se rapportera aux grandes lignes tracées par Emmanuèle Baumgartner, « Présentation », art. cit. p. 7-18 et en ce qui concerne plus précisément les prologues, on lira (parmi les différentes contributions du recueil) celle de Geneviève Hasenohr, « Les prologues des textes de dévotion en langue française (XIII^e-XV^e siècles) : formes et fonction », dans Jacqueline Hamesse (dir.), *Les Prologues médiévaux. Actes du colloque international organisé par l'Academia Belgica et l'École française de Rome avec le concours de la F.I.D.E.M., Rome, 26-28 mars 1998*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes et études du Moyen Âge », 2000, p. 593-638.

hiérarchie des « états du siècle » et qui s'étend sur près d'un millier de vers, ces deux épisodes d'à peine une quinzaine de strophes chacun peuvent paraître tout à fait accessoires dans la trame de l'œuvre – ou du moins comparables aux nombreux autres passages de mêmes dimensions qui traitent de sujets variés comme l'exposé détaillé du parfait régime alimentaire qui précise « combien, coi, quant, por coi et dont / Tu dois gouter » (*Mis.*, str. 146, v. 5-6). Or si l'analyse textuelle peut laisser croire à l'importance limitée de ces deux passages, il en va autrement de l'étude de leur réception.

Le développement sur la *mors subita* fait l'objet comme on l'a vu d'un traitement particulier dans le manuscrit *P* (BnF fr. 25545). D'abord intégré au corps du *Miserere* sous la rubrique interne (« *de la mort* » (f. 128v), il réapparaît à titre d'extrait choisi (f. 108r-109r) dans le cadre d'un petit « îlot de cohérence » à portée macabre, placé tout juste avant l'œuvre du Reclus de Molliens (f. 110r-132v), qui réunit le *Dialogue des trois morts et des trois vifs* de Baudouin de Condé (f. 106r-108r.), les *Quinze signes du jugement dernier* (f. 106r-108r) et le *Purgatoire de saint Patrice* (f. 97r-104r). Il est fort probable que cette série de textes qui introduit l'œuvre du Reclus de Molliens en soulevant le spectre de la *mors prima* (*Dialogue des trois morts et mors subita*) et de la *mors secunda* (*Purgatoire, Quinze signes*) vise à susciter l'angoisse du lectorat, voire à le presser de considérer sa propre mort et la rétribution *post-mortem* qui l'attend afin qu'il soit plus réceptif aux conseils édifiants du Reclus de Molliens. De façon analogue, le micro-récit sur le jugement semble avoir revêtu une importance particulière aux yeux du lectorat médiéval, car il s'agit, comme on l'aura reconnu, du *Vergier de Paradis* qui figure à titre d'extrait isolé dans trois manuscrits (mss. *f*, *W* et *θ*). Tout indique en effet que le contenu macabre du passage, ou du moins l'attention qu'il porte au jugement *post-mortem* des âmes, a suffi à éveiller l'intérêt du lectorat. L'un des trois livres qui conserve le *Vergier* à titre de texte indépendant présente un indice matériel qui abonde en ce sens. Dans le manuscrit *θ* (BnF fr. 837), l'œuvre est accompagnée d'un texte versifié encore inédit qui se compose de 12 lignes d'octosyllabes à rimes plates et qui a été retranscrit dans la marge de queue par une main médiévale différente de celle de la copie (ms. *θ*, f. 203v). Ce texte ajouté ne semble jamais avoir attiré l'attention de la critique³². Il semble pourtant se donner comme un

³² Texte repéré grâce à la notice préparée par Julien Stout pour la base de données à usage interne *eCodex*, *loc. cit.* Les extraits de ce texte, qui seront subséquentement cités, proviennent de sa transcription.

commentaire, voire comme une glose du micro-récit du Reclus de Molliens. C'est du moins ce que suggère la manicule qui pointe vers la rubrique finale de ce passage (« *explicit li vergier de paradis* ») avant de miser sur un petit jeu de filage orné pour relier directement cet extrait narratif au texte ajouté :



BnF fr. 837, f. 203v (ms. θ)

Même si les mutilations subies dans la partie inférieure gauche du feuillet compliquent la lecture du passage, cette sorte d'apostille versifiée offre une occasion privilégiée de comprendre l'intérêt qu'a pu revêtir le *Vergier* aux yeux du lectorat, car elle se propose clairement d'extraire de ce micro-récit une leçon digne de mention : « Ce notés vous seignors et dames » (v. 1). Ce que seigneurs et dames sont ainsi invités à noter consiste évidemment à pratiquer l'« aumosnes » (v. 6) et à donner à leurs sujets (v. 4) afin sans doute qu'ils puissent « a Dieu avoir pardon » (v. 7) – à l'exemple du protagoniste du *Vergier* une fois repenté. Mais en plus de résumer la principale leçon du récit en termes de morale pratique, l'intérêt de cette note consiste à insister, plus clairement encore que le Reclus de Molliens lui-même, sur la rétribution *post-mortem* qui les guette en cas contraire. Ce texte semble en effet suggérer que l'enfer, soit la « la meson al enemy felon » (v. 10), risque de devenir leur ultime demeure après leur « trespassement » (v. 11) en rappelant que « de Dieu iert itel le Jugement » (v. 12). Tel que résumé par ce petit commentaire versifié, l'impact rhétorique du *Vergier* semble ainsi avoir reposé sur le sort réservé à l'âme après son « trespassement ». Cela n'étonne guère, en fin de compte, car là est la teneur globale

de ce micro-récit. Ainsi le contenu attendu de cette note intéresse presque moins que le seul fait de sa présence, qui semble confirmer que le *Vergier* est non seulement digne d'être isolé et recopié à titre de texte à part entière, mais qu'il mérite même son propre commentaire à l'occasion.

L'intérêt suscité par ce micro-récit trouve un écho supplémentaire dans la plus longue durée, sous la plume des deux poètes du milieu du XIV^e siècle qui ont revisité le *Miserere* en moyen haut-néerlandais sous la forme d'une traduction originale du *Rinclus*. Témoignage textuel de la réception de l'œuvre, cette réécriture germanique qui résume en 122 strophes à peine les quelques 3000 vers du *Miserere* fournit un indice substantiel quant aux éléments qui ont pu être considérés comme dispensables – ou indispensables – à la cohérence de l'œuvre depuis le point de vue du lectorat médiéval. Sans surprise, ces remanieurs – qui n'hésitent pas à retrancher plus de la moitié de leur texte-source – ont saisi l'importance de ce « *bispel*³³ » (*Ri.*, str. 53, v. 1) en se faisant un devoir de reproduire le *Vergier de paradis* (str. 53-66). Cet indice d'une réception textuelle tardive du passage, qui persiste à en confirmer l'intérêt par-delà les frontières de la langue et du temps, offre une illustration supplémentaire d'une tendance qui se dégageait déjà de manière plutôt nette : malgré leur relative brièveté et leur apparente banalité au sein de la composition d'ensemble de l'œuvre, ces deux épisodes qui se distinguent par leur traitement intensif et continu des topiques macabres les plus conventionnelles ont manifestement assumé un rôle déterminant aux yeux du lectorat médiéval.

Le traitement de ces deux passages isolés n'est pas le seul indice qui permette d'envisager que l'œuvre du Reclus de Molliens se soit laissé lire à l'aune du thème de la mort. Pour illustrer à quel point le thème de la « mort convertisseuse » peut s'immiscer dans ces textes lorsqu'il n'est pas même invité par l'auteur, il est également possible d'attirer brièvement l'attention sur les variantes et les leçons uniques, qui contribuent ici et là à une reconfiguration des enjeux autour de ce thème. Par exemple, l'une des strophes adventices du *Miserere*, qui appartient de façon exclusive aux manuscrits *J, L, N, P, S, Y* et Σ et apparaît à l'entrée d'une série d'invectives contre les riches (*Mis.*, str. 39-55) invite à relire le passage à l'aune du thème de la mort :

³³ Traduction : « récit exemplaire ».

De la mort ki nului n'aquite
 Sa bataille a tost desconfite
 La mors et cil a son merite
 A cui ele a apris ses tours
 Se bien a fait lors lui profite
 Las fols est qui trop se delite
 En richesce et en grans atours.
 (*Mis.*, str. 40*, v. 6-12)³⁴

Il est à parier que le spectre « De la mort ki nului n'aquite », ainsi ravivé à l'entrée du passage, n'a pas manqué d'ajouter à l'impact rhétorique de ces invectives. Ce type de variantes n'a rien d'isolé et peut également se retrouver dans *Carité* comme la strophe adventice ajoutée en début de texte dans les manuscrits *L, P, S, F* et Σ . Avant même que le Reclus de Molliens n'ait annoncé l'objet de sa quête en déplorant la disparition de Charité (« Fois faut, Carités est tenriere ; / Ne sai ou ele fait sejour. », str. 4, v. 11-12), ce douzain ajouté reprend en charge l'exposé de la matière (« Karithes [...] Ne puis savoir ou ele habite », str. 3*, v. 1 et 3)³⁵ en l'articulant cependant à un nouvel enjeu :

Quant dou jugement cest li jours
 Mout tost iert la gent dieu eslite
 Car mout iert sa route petite
 Selonc ce k iert des malfaitours
 (*Car.*, str. 3*, v. 9-11 v. 9-12)³⁶

Alors que le spectre de la rétribution dans l'espace d'outre-tombe est soulevé beaucoup plus loin dans tous les autres témoins – soit bien après le tour d'Europe et les longues invectives contre chacun des « estat du siècle » –, les manuscrits *L, P, S, F* et Σ replacent l'enjeu à la racine de la quête : « Tele oevre charites despite / Dieus rendra ceaus juste merite / Ki ce font nen leira un quite » (str. 3*, v. 9-11)³⁷. La portée de cette reconfiguration thématique est d'autant plus forte qu'il faut la penser de concert avec une série d'autres interpolations comme la strophe adventice du *Miserere* tout juste citée (mss. *J, L, N, P, S,*

³⁴ Transcription suivant le ms. *N* par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. 153-154.

³⁵ Transcription suivant le ms. *P* dans *Ibid*, p. 3.

³⁶ *Idem*

³⁷ *Idem*

Y et Σ) qui réapparaît dans la quasi-totalité des livres modifiant l'ouverture de *Carité* (mss. *L*, *P*, *S*, *G* et Σ)³⁸.

Elle prend encore plus d'intérêt à la lumière des variantes de détails qui apparaissent çà et là dans ces mêmes témoins. Par exemple, les manuscrit *L* (BnF fr. 1543) et *N* (BnF fr. 12594) partagent une strophe en commun qui prolongent ces avertissements macabres dans le cadre d'un développement sur l'orgueil (*Mis.* str. 78-108) en ajoutant notamment « Quelle est ta char de quel enstil / [...] Et qui vilain ce sont cil / Les maudis au grant jugement. » (*Mis.*, str. 80*, v. 8 et 11-12)³⁹. Le manuscrit *P* (BnF fr. 25545) en propose encore davantage, car ce livre – qui se signalait déjà par l'ajout d'un « îlot » macabre à l'ouverture de *Miserere* et *Carité* – se distingue également par la multiplication des variantes. L'éditeur signale en effet que « cette copie a traité le texte de nos poèmes avec une très grande liberté et dans plusieurs passages en donne une espèce de renouvellement ⁴⁰ » en prenant soin de noter que « beaucoup de ces modifications remontent d'ailleurs bien plus haut que notre copiste⁴¹ », ce qui les rend représentatives d'une tendance plus vaste. Cet « espèce de renouvellement » tend d'ailleurs à prolonger leurs préoccupations macabres, allant jusqu'à modifier à cette fin la musicalité rimique attendue. Dans l'une des strophes de *Carité* qui rime partout ailleurs en « aintes » et en « aint » (*Car.*, str. 171) et qui se termine sur une remarque relativement abstraite sur la rétribution des péchés (« Devons souffrir auteus empaintes », str. 171, v. 12), le scribe du manuscrit *P* n'hésite pas à modifier la musicalité attendue pour introduire une remarque sur l'enfer : « Est li periex d'enfer ouvert » (*Car.*, ms. *P*, str. 171, v. 12)⁴².

Faute de s'attarder sur la foule des petites interpolations, qui s'expriment ainsi à l'échelle de la strophe ou du vers, il convient peut-être de mentionner le manuscrit *M* (BnF fr. 24307). Dans cet exemplaire du début du XV^e siècle (1409) qui multiplie les indices d'une relecture macabre, il se trouve une interpolation unique à la toute fin de *Carité*, où l'intervenant s'est donné la peine de reproduire l'alternance des rimes *aabaabbbabba* dans une strophe hélinandienne de son cru⁴³ :

³⁸ L'exception se trouve dans le ms. *G*, qui donne l'interpolation de *Car.* et non celle de *Mis.*

³⁹ Transcription d'après le ms. *L* par Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁰ *Ibid.*, p. xviii.

⁴¹ *Idem*

⁴² *Ibid.*, p. 91.

⁴³ *Ibid.*, p. xv.

Que Dieus l'escrrips en ses escrips
Et prengne same après le mort
Par quoy li diables ne le mord
Gratijes soit Dieus et loés
Dites amen vous qui loés.
(*Car.*, str. 241*, v. 8-12)⁴⁴

Cette finale qui appartient en propre à ce témoin tardif et qui rappelle « le mort / Par quoy li diables ne le mord » est à replacer dans le contexte d'un livre en forme de *memento mori*, où les deux poèmes du Reclus de Molliens (f. 1r-33v) participent d'une réflexion plus générale sur la mort, voire sur la mort en strophe d'Hélinand. Conservés à la suite d'une traduction de la *Consolation de Philosophie* par Renaut de Louhans, qui circule sous le titre *Roman de Fortune et de Félicité* (f. 35r-80v), les deux poèmes sont suivis dans ce livre du XV^e siècle par une vignette qui s'inscrit en continuité directe avec la tradition graphique des *Artes moriendi* du Moyen Âge tardif⁴⁵, à savoir une petite illustration « représentant la Fortune se tenant derrière le lit d'un vieillard mourant qui reçoit les consolations de la philosophie⁴⁶ ». Cette simple vignette, qui vient palier la solution de continuité entre l'œuvre du Reclus de Molliens et celle de Renaut de Louhans en utilisant le thème de la mort comme une sorte de médiateur matériel, intéresse d'autant plus qu'elle trouve un écho hélinandien au sein même du *Roman de Fortune et de Félicité*. Ce texte de Renaut de Louhans se distingue en effet comme la seule traduction française de Boèce à utiliser la strophe d'Hélinand pour rendre compte des insertions lyriques caractéristiques du texte-source. Or ce poème hélinandien d'à peine six strophes renvoie précisément à l'illustration d'ouverture. Donnant à lire le discours de Philosophie, qui s'adresse à un narrateur se présentant lui-même comme un vieillard (« Ma teste, qu'estoit bien ornee / De cheveux blondez et menuz / Est maintenant toute pelee », v. 185-188), ce petit texte sert à enclencher le récit en révélant au héros la cause de son mal, comme il le résume lui-même à la suite du poème :

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ Roger Chartier, « Les arts de mourir, 1450-1600 », art. cit., p. 51-75 et Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points / Histoire », 1975, p. 35-38. La principale continuité se trouve dans la représentation d'un mourant alité et entouré de guides laissant présager sa vie *post-mortem*, mais la vignette du ms. *M* est beaucoup moins explicite que d'autres images de cette période.

⁴⁶ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xv.

Quant madame Philosophie
 Ot complaint par rime piteuse
 La cause de ma maladie
 Et de ma vie doulereuse,
 Si regarda toute ma vie
 Et vit que j'avoyë enclose
 En mon cuer la merencoulie
 (*Roman de Fortune et de Félicité*, v. 417-423)

Faut-il s'étonner que cette « rime piteuse » qui révèle au narrateur sa « maladie » et qui lui fait contempler avec « merencoulie » le passé de sa « vie doulereuse » se conforme en tous points au parcours caractéristique de la strophe d'Hélinand ? Dans le contexte du manuscrit *M* qui donne déjà deux autres poèmes en strophe d'Hélinand, à savoir *Miserere* et *Carité* se terminant eux-mêmes sur un rappel de la « mort / Par quoy li diables ne le mord » et qui présentent de surcroît une illustration caractéristique des *Artes moriendi* du dernier Moyen Âge, cet usage particulier de la strophe hélinandienne relève pratiquement du phénomène attendu.

Du moins, il est à replacer dans une tendance générale qui persiste à réapparaître dans la tradition manuscrite du Reclus de Molliens par le biais de variantes (mss. *J*, *L*, *M*, *N*, *P*, *S*, *Y*, *Γ* et Σ), de notes de lecture (mss. *P* et Θ), de détachement d'extraits (mss. *f*, *P*, *W* et Θ), d'illustrations et de jeux visuels (mss. *B* et *M*), voire par le simple fait, mentionné dans le survol préliminaire des tendances, que les textes à portée macabre persistent à réapparaître dans leur sillage manuscrit. Cette tendance qui s'exprime de manière variée dans les manuscrits de *Miserere* et *Carité* permet résolument d'envisager que le public médiéval a pu utiliser l'œuvre du Reclus de Molliens à la manière d'un guide pour « Qui voelt a boine fin venir » (*Méditations*, v. 280) comme l'affirme Gilles li Muisi en plein cœur du XIV^e siècle. Cette perspective déjà envisagée en introduction prend une tout autre valeur dès lors qu'elle est replacée dans une tendance plus générale qui caractérise la réception d'autres poèmes en strophe d'Hélinand. Depuis l'« erreur » du rubricateur qui confond une simple parabole glosée avec les *Vers de la mort* jusqu'à l'hésitation sur le titre de la *Mort Rutebeuf* et de la *Mort Nostre-Seigneur* en passant par l'interpolation d'une strophe des *Vers de la mort* dans l'œuvre de Huon de Saint-Quentin, les traces d'une relecture macabre qui insistent sur le caractère sombre de cette « rime piteuse », comme le

veut encore Renaut de Louhans en plein cœur du XIV^e siècle, se laissent retracer dans la tradition manuscrite d'une série d'autres textes hélinandiens. Ces indices une fois réunis tendent fortement à suggérer que la strophe d'Hélinand s'associe à un « horizon d'attente » macabre, du moins dans les témoins tout juste étudiés.

Or est-ce possible d'extrapoler ? Peut-on envisager que l'ensemble des poèmes de ce corpus ont pu être abordés à leur tour à l'aune du thème de la mort – même quand le hasard de l'intervention d'un lecteur ou d'un copiste n'en a laissé aucune trace ? Autrement dit, les interventions tout juste retracées ici peuvent-elles être envisagées comme l'expression, voire le reflet d'un réseau préexistant d'associations, où la strophe d'Hélinand résonne d'entrée de jeu comme « rime piteuse » qui fonctionne par elle-même à la manière d'un *memento mori*? Associée dès son origine aux médiations macabres d'Hélinand de Froidmont, cette simple formule métrique a peut-être continué de porter la charge symbolique des *Vers de la mort* même une fois exportée dans d'autres contextes comme sa facture formelle caractéristique continuait d'évoquer, comme le veut l'interpolation, le spectre « De la mort ki nului n'aquite ».

Pour mieux saisir la portée de cette hypothèse déjà délicate, il n'est pas inutile de proposer une comparaison encore plus risquée avec un autre art. La strophe des *Vers de la mort* semble fonctionner à la manière des tonalités mineures des musiques occidentales : que le public soit conscient ou non des intrications théoriques de ce canevas tonal, il sait immédiatement l'associer, comme en témoignent d'ailleurs les plus récentes études sur la question, à une ambiance obscure. Par une sorte de convention devenue réflexe pour tout auditeur de musique occidentale – qu'il soit savant ou profane –, la seule présence de ce système formel suffit à susciter un effet d'inquiétude mélancolique, voire de tristesse qui ajoute un filtre noir à l'appréhension d'ensemble de la composition musicale. De la même manière, le système strophique *8aabaabbbabba* – qui s'est imposé pendant plusieurs siècles comme un véritable lieu commun de la versification médiévale et qui a sans doute bénéficié, à ce titre, d'une valeur symbolique conventionnelle aux yeux des poètes médiévaux et de leur public – a peut-être été en mesure à son tour de susciter un réseau d'affects, pour ne pas dire un « horizon d'attente » particulier qui laisse sentir et pressentir, par la coloration sombre qu'il ajoute à l'ensemble de l'œuvre, la perspective obscure du trépas. Il va sans dire que la strophe hélinandienne est elle-même une sorte de forme morte,

c'est-à-dire qu'elle a disparu des ressources formelles de la poésie française depuis la fin du Moyen Âge et qu'il restera peut-être toujours impossible de connaître la valeur précise qu'elle a assumée dans le passé. Or il est à parier que son extrême vivacité au Moyen Âge avait ses raisons. Les auteurs ne l'ont pas choisie au hasard et le public, de même, savait sans doute l'entendre à sa juste valeur.

L'idée d'une charge symbolique conventionnelle attachée à l'identité métrique de la strophe hélinandienne peut paraître insolite, mais elle n'est pas tout à fait nouvelle au sein du discours critique. Fondée ici sur l'observation d'indices matériels tirés de la tradition manuscrite du Reclus de Molliens et de quelques autres textes qui adoptent la même forme, cette même idée a parfois été soulevée dans le cadre d'analyses plus strictement formelles. Pour Jean Batany (1989) et Michel Zink (1997), la strophe hélinandienne a peut-être suffi, par son parcours rimique caractéristique, à évoquer le cycle de la vie et de la mort : en donnant la montée *aabaab* suivie de la descente *bbabba*, elle propose un mouvement sonore d'ascension et de chute qui contribuerait à répliquer, sur le plan de la métrique et de la musicalité des rimes, la montée et la descente inévitable qui forme le trajet de l'existence mortelle⁴⁷. Levente Seláf (2008) abonde dans le même sens en invoquant d'autres considérations : « je suis enclin à risquer l'hypothèse que l'origine de la strophe d'Hélinand est à rechercher dans le domaine de la poésie paraliturgique, qu'elle a quelque chose à voir avec l'office des morts⁴⁸ », ajoutant qu'elle s'est fait adopter de façon toute naturelle au fil des âges par plusieurs textes apparentés à la « complainte⁴⁹ » qu'elle soit funèbre ou non. L'un de ses arguments les plus intéressants engage directement la « marque de fabrique du poème hélinandien » : étant donné que l'apostrophe représente un procédé typique du *planctus* funèbre dès le XI^e siècle comme l'ont notamment montré Claude Thiry et Caroline Cohen⁵⁰, il suppose que son emploi récurrent en domaine hélinandien a pu renforcer cette proximité générique avec la déploration funéraire⁵¹. Xavier Deflorenne allait déjà dans ce sens dans un article paru une dizaine d'années plus tôt (1997)

⁴⁷ Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », art. cit., p. 38-39 et Michel Zink, « Rythmes de la conscience », art. cit., p. 59-61.

⁴⁸ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 74 et p. 70-81 pour le développement détaillé.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 70-75.

⁵⁰ Claude Thiry, *La Plainte funèbre*, op. cit., p. 23-36 et Caroline Cohen, « Les éléments constitutifs de quelques *planctus* », art. cit., p. 83-86.

⁵¹ Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 72.

en proposant une « lecture des *Congés* de Jean Bodel par le biais de la plainte funèbre⁵² » qui reposait sur le contenu du poème et la *persona* de son auteur. L'hypothèse d'une association entre la strophe des *Vers de la mort* et l'évocation du trépas, soulevée ici à partir de l'observation des manuscrits, s'inscrit donc en continuité avec le discours critique. Si ces pistes d'interprétation semblent toutes fertiles et qu'elles pourront être convoquées au fil de l'analyse, il est à parier qu'il existe encore quelques autres avenues à explorer dès qu'on délaisse l'espace général du codex pour revenir plus spécifiquement aux textes.

La « mort de soi » hélinandienne : « esthétique de l'angoisse »

Tout semble indiquer qu'il existe une manière proprement hélinandienne de dire la mort et de faire sentir sa présence. Pour mieux cerner ces pratiques d'écriture caractéristiques, il convient de procéder d'abord par la négative en survolant rapidement les éléments qui n'ont, pour leur part, rien de spécifique à ce corpus. Le paysage littéraire des représentations macabres est traversé d'une série de lieux communs, de redites conceptuelles et de motifs récurrents qui passent aisément d'un genre littéraire à l'autre (sermon, *planctus* funèbre, danses macabres, vies de saints, etc.) sans égard pour les distinctions formelles, linguistiques et génériques les plus élémentaires (vers / prose, chanté / non chanté, latin / vernaculaire, strophique / non strophique, etc.). Depuis l'appel au *contemptus mundi* jusqu'à l'obsession de la *mors subita* en passant par le thème de la *vanitas*, par la topique de l'*ubi sunt* ou par le spectre du jugement *post-mortem* des âmes, ces lieux communs bien étudiés⁵³ qui trouvent souvent leurs sources dans la littérature biblique et patristique, voire dans la production préchrétienne, participent d'un vaste répertoire de contenus et de modes d'exposition littéraire qui peuvent faire l'objet de variations et de réassemblages de toutes sortes, mais qui continuent de s'imposer avec constance en dépit des distinctions poétiques les plus évidentes. Ainsi envisagée d'un point

⁵² Xavier Deflorenne, « L'intervalle, *plainte* du ladre », art. cit., p. 223.

⁵³ Pour l'origine de ces topiques, voir Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (trad.), New York, Harpre & Row, 1953 [1948], p. 79-105 et 145-166. Leur expression en langue vulgaire a bien été retracée par Edelgard Dubruck, *The Theme of Death in French poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, La Haye, Mouton, 1964, p. 35-633 et Gerhild Scholz Williams, *The Vision of Death: a study of the memento mori expressions in some Latin, German, and French didactic texts of the 11th and 12th centuries*, Göppingen, Kümmerle, coll. « Göppingen Arbeiten zur Germanistik », 1976.

de vue strictement topique, « *the contemplation of death transcends generic categorization*⁵⁴ » comme le résume Gerhild Scholz Williams.

Au sein de ce système traversé de lieux communs, la poésie hélinandienne ne fait pas exception. Le caractère conventionnel de son contenu peut s'illustrer, par exemple, par ces quelques lignes d'Hélinand de Froidmont qui se laissent retracer en amont comme en aval, à la suite d'Edelgard Dubruck⁵⁵, dans la tradition littéraire médiévale : « Morz, tu abaz a un seul tor / Aussi le roi dedenz sa tor / Com le porve dedenz son toit : » (*VM-H.*, str. 21, v. 1-3). Non seulement cette formule du premier poète hélinandien renvoie presque mot pour mot à l'œuvre préchrétienne d'Horace, qui donne « *Pallida Mors, aequo pulsat pede pauperum tabernas / Regumque turris* » (*Odes*, I, 4, v. 13-14)⁵⁶, mais elle inscrit les *Vers de la mort* dans le contexte d'une structure littéraire plus générale, qui affiche elle-même une forte topicalité. Pour illustrer l'indifférence de la mort devant l'artificialité des distinctions sociales et mondaines, le poète de Froidmont énumère l'une après l'autre les différentes conditions (« *povre* » / « *riche* », « *roi* » / « *pape* », etc.) qui sont condamnées sans distinction à connaître un même sort funeste. Cette structure qui repose sur la sérialité et le contraste pour illustrer l'empire aveugle de la mort évoque évidemment la tradition plus tardive des *Danses macabres*, qui se répand sur l'ensemble de l'Europe à partir du XIII^e siècle sur les supports artistiques les plus variés⁵⁷. Si Hélinand de Froidmont est parfois considéré comme l'un des « précurseurs » dans l'histoire de ces *Danses*⁵⁸, il s'appuyait déjà sur des traditions latines, peut-être antérieures à ses *Vers de la mort* (ca. 1194-1197), qui adoptaient une structure générale comparable⁵⁹ et qui ne se privaient pas, comme on s'en doute, de recourir aux mêmes expressions figées. Tradition littéraire médiolatine qui engage tous les membres du corps social à répéter à la première personne

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95. Traduction : « la contemplation de la mort transcende les catégorisations génériques ».

⁵⁵ Edelgard Dubruck, *The Theme of Death in French Poetry*, *op. cit.*, p. 42-43.

⁵⁶ *Idem*. Traduction : « La mort pâle frappe d'un pied indifférent les masures des pauvres et les palais des rois ».

⁵⁷ Voir l'historique et le portrait global proposé par Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln, Böhlau, 1974 [1968], Stephan Cosacchi, *Makabertanz : der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim, Hain, 1965 et Jean Batany, « Les danses macabres : une image en négatif du fonctionnalisme social », dans Jane Taylor (dir.), *Dies illa: Death in the Middle Ages*, Liverpool, Francis Cavins, coll. « Vinaver studies in French », 1984, p. 15-27.

⁵⁸ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 408. L'antériorité des *Vers de la mort* dans l'histoire des *Danses macabre* fait débat, voir Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, *op. cit.* et Stephan Cosacchi, *Makabertanz*, *op. cit.*, p. 47-110.

⁵⁹ *Idem*

un même constat funeste (« *vado mori* »), les textes apparentés à la tradition du *Vado mori*⁶⁰ puisent déjà dans un même répertoire de formules pour illustrer la « *pauperis et regis communis lex moriendi* » (*Vado mori I*, v. 3)⁶¹. Le poème anonyme *Je vois morir* (XIV^e siècle)⁶², reprise exacte de la structure du *Vado mori* en langue d'oïl⁶³, présente à son tour un contraste entre l'« hostel [du] povre » et le « chastel [du] riche » (str. 35, v. 3 et 4), ce qui ne manque pas d'évoquer l'opposition qu'Hélinand de Froidmont⁶⁴ (« Aussi le roi dedenz sa tor / Come le porve dedenz son toit ») empruntait déjà à Horace (« *pauperum tabernas / Regumque turris* »). Faute de répéter l'exercice en retraçant l'histoire des contenus et des structures topiques qui traversent le discours médiéval sur la mort, comme l'ont déjà fait Ernst Robert Curtius et ses successeurs, afin de les montrer à l'œuvre dans les poèmes en strophe d'Hélinand⁶⁵, il convient plutôt de reconnaître avec Gerhild Williams que la réflexion médiévale sur la mort « *transcends generic categorization* » du point de vue du contenu, tant et si bien qu'il paraît vain de rechercher la singularité du corpus hélinandien à ce niveau.

En plus du caractère répétitif de son contenu, le discours médiéval sur la mort se distingue du point de vue de la rhétorique par la relative stabilité de sa fonction qui présente à son tour très peu de variété. Au sein de la production didactique de langue vulgaire, du moins, ce discours s'articule de façon quasi-inévitable à ce que Jean Delumeau désigne comme la topique de la « mort convertisseuse⁶⁶ ». Au fur et à mesure qu'émerge au tournant des XII^e et XIII^e siècles la « parole nouvelle » d'un christianisme repensé à la mesure des laïcs⁶⁷, la perspective d'une rétribution *post-mortem* de la piété et du péché

⁶⁰ Voir l'édition de Eleanor Prescott Hammond (éd.), *Latin texts of the Dance of Death*, Chicago, University of Chicago Press, 1991 et la version abrégée « Latin texts of the Dance of Death », *Modern Philology*, vol. 8, 1911, p. 399-410.

⁶¹ *Ibid.*, p. 400-401.

⁶² Aussi appelé *Mireur du monde* conformément au choix réalisé dans cette seule édition (malheureusement ancienne) de Dominique-Martin Méon (éd.), *Vers sur la mort, par Thibaud de Marly, publiés d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Roi. Seconde édition, augmentée du Dit des trois mors et des trois vifs et du Mireur du monde* [éd. Georges-Adrien Crapelet], Paris, Crapelet, 1836, p. 73-86.

⁶³ Eleanor Prescott Hammond (éd.), « Latin texts of the Dance of Death », p. 401.

⁶⁴ Pour d'autres rapprochement entre ce texte et celui d'Hélinand de Froidmont, voir Emmanuel Walberg et Friedrich Wulff (éd.), *Les Vers de la mort, op. cit.*, p. iv-v.

⁶⁵ Anne-Marie Plasson-Macabies, « Hélinand et la mort », art. cit., s'est livré à cet exercice par l'analyse des deux premières strophes des *Vers de la mort*.

⁶⁶ Jean Delumeau, *Le Péché et la peur, op. cit.*, p. 64-77.

⁶⁷ Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Au XIII^e siècle : une parole nouvelle », art. cit. p. 257-279.

s'impose progressivement comme l'un des principaux outils de conversion de masse⁶⁸ : la crainte de la *mors prima* du corps et, à plus forte raison, celle de la *mors secunda* qui prive l'âme d'une vie éternelle dans les grâces de Dieu devient l'un des fondements d'un discours de persuasion qui s'oriente de plus en plus vers la foule des *illiterati*. Largement utilisé dans la rhétorique du sermon à la demande expresse des *artes praedicandi* qui encouragent fortement son usage⁶⁹, le spectre de la « mort convertisseuse » réapparaît dans le domaine de l'art littéraire pour s'adapter aux exigences toutes particulières du public vernaculaire. La carotte et le bâton existentiels associés dans l'espace chrétien au jugement *post-mortem* des âmes fournit en somme un outil rhétorique de premier choix pour capter l'attention du « lecteur inattentif » qui cherche davantage à se divertir qu'à se convertir en le touchant au cœur même de ses peurs et de ses craintes les plus intimes.

Or la question de la représentation de la mort est loin de se laisser réduire à sa dimension rhétorique et topique. Œuvres d'art à part entière, les textes littéraires qui dialoguent avec la tradition du *memento mori* investissent une diversité de moyens formels, énonciatifs et structurels qui laissent apparaître de fines distinctions poétiques là où l'analyse strictement rhétorique topique cultive plutôt une impression de redondance et d'homogénéité. Du moins, les textes qui adoptent le douzain d'octosyllabes *aabaabbbabba* à la suite des *Vers de la mort* permettent d'envisager que la présence d'un simple formulaire métrique peut correspondre à une manière cohérente, spécifique et différenciée d'investir la pratique du *memento mori*.

Pour dire la mort, les poètes hélinandiens ne se contentent pas de développer une version littéraire de la « rhétorique de la peur » en donnant une forme esthétique aux topiques les plus conventionnelles du discours macabre. Si la reprise de ces lieux communs fait indéniablement partie de leur stratégie, leur pratique caractéristique consiste plutôt, comme on le verra, à ajouter une coloration macabre à même le système énonciatif en définissant la *persona* du poète à partir d'un rapport personnel et incarné avec la mort. En ce sens, la poésie hélinandienne se pose à distance de l'esthétique de la morbidité spectaculaire qui caractérise la production macabre du dernier Moyen Âge. Elle ne recoupe

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ F. Bourdeau, « Les origines du sermon missionnaire sur la mort », *Vie Spirituelle*, n° 492, 1963, p. 319-338.

pas non plus les représentations physiques et tangibles de l'outre-tombe qui nourrissent les récits de voyage dans l'au-delà – même si ce cadre narratif peut apparaître à l'occasion comme dans la *Voie d'enfer et de Paradis*, poème du troisième âge de la poésie hélinandienne dont la tradition manuscrite se limite par ailleurs à un seul et unique témoin. La stratégie la plus distinctive de ce corpus est toute autre. En misant sur la définition même du « je » pour imposer le rappel allusif de la mort sur l'ensemble des propos énoncés, la poésie hélinandienne gagne en intimité et en pouvoir d'évocation ce qu'elle perd dans l'ordre du spectaculaire et des figurations objectives.

À ce titre, la poésie hélinandienne propose une expérience artistique originale qui s'apparente à ce que Benjamin Delmotte définit comme « esthétique de l'angoisse » dans son ouvrage sur le *memento mori* dans l'art prémoderne :

Il est une esthétique de l'angoisse de la mort, qui ne recouvre pas tout à fait celle de la mort et de son iconologie macabre. La maxime [*memento mori*] doit donc être réécoutée pour y entendre un rapport au monde, et notamment la distance, qu'implique l'angoisse. La formule devient alors un concept opératoire pour envisager la façon dont l'angoisse travaille l'œuvre d'art, par-delà toute analyse iconologique⁷⁰.

En fonctionnant sur le mode du *memento mori* sans nécessairement se livrer à la reconduction permanente des topiques conventionnelles du discours macabre, les poèmes hélinandiens semblent développer une version littéraire de cette « esthétique de l'angoisse ». Pour s'en convaincre, il faudra d'abord revenir au poème fondateur d'Hélinand de Froidmont. Après avoir interrogé ce texte qui aborde directement le thème de la mort pour retracer les coordonnées de base de cette esthétique, il deviendra possible d'aborder une série de poèmes hélinandiens qui n'ont à première vue rien à voir avec la constellation du *memento mori*. Il apparaîtra que les textes qui accordent le premier plan à une diversité d'autres sujets continuent de s'inscrire dans le sillage des *Vers de la mort* en ajoutant une coloration macabre à la voix du poète, tant et si bien qu'ils parviennent pratiquement à évoquer la mort – et ce sans même devoir prononcer son nom.

⁷⁰ Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2010.

Dès la toute première strophe de ses *Vers de la mort*, Hélinand de Froidmont semble poser les fondements d'un véritable programme poétique qui consiste non seulement à créer une nouvelle forme, mais également à proposer une nouvelle manière de dire la mort :

Morz, qui m'as mis muer en mue
En cele estuve o li cors sue
Ce qu'il fist el siecle d'outrage,
Tu lieves sor toz ta maçe,
Ne nus por ce sa pel ne mue
Ne ne change son viez usage.
Morz, toi suelent cremir li sage :
Or queurt chascuns a son damage :
Qui n'i puet avenir s'i rue.
Por ce ai changié mon corage
Et ai laissié et gieu et rage :
Mal se moille qui ne s'essue.
(*VM-H.*, str. 1, v. 1-12)

La revendication est on ne peut plus claire : non seulement la strophe initiale annonce la création d'une forme littéraire qui « change [le] viez usage » des traditions antérieures en déployant pour la première fois le système strophique *aabaabbbabba*, mais elle annonce également un nouveau rapport à la mort, qui change le statut du poète lui-même (« por ce ai changié mon corage »). Ce nouveau rapport à la mort, qui devrait se montrer essentiel à la *persona* du poète hélinandien dans la plus longue durée, se décline en deux caractères complémentaires, soit une certaine posture du « je » qui repose sur des stratégies d'énonciation déjà explorées, mais surtout une représentation particulière du corps, dont la mise en scène est repensée à l'échelle de l'individu.

Par rapport à la structure antérieure des *Vado mori*, telle qu'illustrée ici en langue d'oïl par l'auteur anonyme de *Je vois morir*, la posture d'Hélinand de Froidmont affiche en effet une forte singularité, du moins en ce qui concerne le traitement du « je ». Loin d'individualiser la voix du poète, la première personne sert d'abord dans *Je vois morir* à fournir une sorte de script, identique et toujours inchangé, qui se répète inlassablement à l'entrée et à la sortie de chaque strophe en s'associant chaque fois à un type social standardisé :

Je vois morir : roys courounez,
Grans emperieres honnerez ;
Dieu ! mez orgueilz ne mez empires,
Ne la gloire d'estre grant sires,
Ne m'ont pover de garantir
Contre la mort : *je vois morir*.

Je vois morir : princes et dux,
Mort ne me prise ij festus,
En quel estat qu'elle me voie ;
Contes, chevaliers ou bourgeois soye,
Tout met à nient, tout fait fenir ;
Pour ce say bien : *je vois morir* [...]

Je vois morir : richez bourgeois,
Riens n'y vallent my grant hernois,
Mez grans robes, my grant deniers,
Mez coupes d'argent et d'ormier,
Mez grans aysez, my grant dormier ;
Car je congnois : *je vois morir*.
(*Je vois morir*, str. 13-14 et 16)

La recette littéraire est transparente : la formule « je vois morir » est ainsi répétée sur près de 300 vers par une diversité de voix, qui renvoient moins à des individus qu'à des types (« roys courounez », « princes et dux », « richez bourgeois », etc.), ce qui entraîne déjà une distance appréciable avec l'approche d'Hélinand de Froidmont. Véritable maître du jeu dans le procès de la représentation, l'auteur des *Vers de la mort*, qui mise sur la suite allitérative d'ouverture pour créer une intimité fondatrice entre le « moi » et la « Mort », se place lui-même au centre d'une nouvelle forme de danse, plus intime et plus individuée, où l'expérience personnelle du poète dicte la cadence. La sentence sans appel qui était répétée par les figures anonymes des *Vado mori* est désormais distribuée par le poète lui-même (« Morz, je t'envoi a mes amis », str. 4, v. 1), qui l'impose aux figures individualisées de ses proches : « Morz, Morz, salue moi Renaut », « Salue por les Tibadois, / Loëis, Tibaut et Rotrout », « Morz, Morz, salue moi Bernart, / Mon Compaignon, que Dieus me gart » (str. 8, v. 1, str. 18, v. 5-6 et str. 7, v. 1-2). Donnant un visage à ce qui se limitait à des types, cette approche plus individuée peut même persister lorsqu'il s'agit d'évoquer les fonctions sociales hautement standardisées, comme celles des hauts dignitaires ecclésiastiques. Ce qui s'exprimait dans le *Vado mori* sous la forme d'un

simple défilé de titres (« Je vois morir : grant archevesque / Archediacre et evesque, ») devient l'occasion d'évoquer un contemporain : « Morz, va m'a a Biauvais tot corant, / A l'evesque cui je aim tant / Et qui toz jorz m'a tenu chier : » (str. 16, v. 1-3). L'auteur des *Vers de la mort* se pose donc à la source d'un nouvel univers de représentation, où les profils anonymes des littératures antérieures deviennent désormais des figures d'« amis », ce qui oblige à penser le général à partir du singulier – et non plus l'inverse. Le lectorat ainsi plongé dans un rapport d'intimité, pour ne pas dire de promiscuité avec l'auteur, devient le spectateur d'un univers de l'intime, où les proches d'un autre sont sans doute censés, si la magie opère, lui rappeler ses propres « amis ».

Cette voix familière des puissances d'outre-tombe a ceci de particulier qu'elle trouve un ancrage concret dans l'expérience du corps. Ne serait-ce que par le vocabulaire choisi dans la strophe initiale, qui présente la chair sous l'angle de ses sécrétions et de ses rejets corporels les plus intimes (« cors sue », « mue », « moille », « pel [...] mue », « essue », etc.), ce corps suintant et humide, qui s'impose au lecteur dans une sorte de promiscuité, interdit de réduire le « je » du poète à une voix interchangeable et désincarnée, qui s'adresserait à la « Morz » comme le poète lyrique s'adresse parfois à l'« Amor ». Au contraire, l'expérience intime de la chair devient le véhicule d'une « dramatisation concrète du moi⁷¹ », pour reprendre l'expression de Michel Zink, qui permet de revisiter la double topique du *memento mori* et du *contemptus mundi* sur le mode de l'anecdote du corps. Alors que l'impact de la *cogitatio mortis* se rejoue dans l'humidité d'une étuve sous la forme d'une métamorphose charnelle et aqueuse (« Morz, qui m'as mis muer en mue / En cele estuve o li cors sue »), l'expiation des péchés prend la forme d'une excrétion de liquides corporels (« li cors sue / Ce qu'il fist el siecle d'outrage ») et mène enfin à un détachement du monde qui s'exprime par la dessiccation de fluides souillés (« Mal se moille qui ne s'essue »)⁷². Cette présence intime de la chair, qui s'impose à l'entrée des *Vers de la mort*, s'efface dans le corps du texte avant de réapparaître dans la toute dernière strophe alors

⁷¹ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 63.

⁷² D'après Yasmina Foehr-Janssens, « La littérature à fleur de peau : des mots qui grattent et des démanagements littéraires dans la poésie personnelle des XII^e et XIII^e siècles », *Micrologus*, vol. 13, 2005, qui voit dans la strophe initiale des *Vers de la mort* « une saisissante variation sur une image paulinienne : la nécessité de se dépouiller du vieil homme pour revêtir le nouveau (Eph : 4, 24) » *Ibid.*, p. 195, l'association « entre la contrition caractérisée, comme on le sait par l'effusion de larmes – et le bain ou l'étuve », réapparaît dans plusieurs poèmes édifiants postérieurs à celui d'Hélinand de Froidmont (XIII^e et XIV^e s.), *Ibid.*, p. 195-200.

que le choix crucial du retour vers Dieu (*conversio*) se rejoue sous la forme d'une simple conversion alimentaire aux « pois » et à la « porée »:

Fui, lecherie ! Fui, luxure !
De si chier morsel n'ai je cure,
Mieux aim mes pois et ma porée.
(*VM-H.*, str. 50, v. 10-12)

Tout comme la strophe initiale donnait à voir l'infâme des fluides que le corps élimine et évacue, les dernières lignes de l'œuvre ramènent à la banalité de ce qu'il ingère et absorbe, tant et si bien que la topique de la chair comme « sac de fiente » dont l'unique fonction se limite à ingérer pour mieux expulser semble se rejouer – sans mauvais jeu de mot – à l'entrée et à la sortie des *Vers de la mort*.

Le caractère incarné et personnel du rapport à la mort dans l'œuvre d'Hélinand de Froidmont a souvent attiré l'attention de la critique. Certaines études comme celles de Michel Zink⁷³ ont replacé ce phénomène dans le contexte plus large de la lente émergence de la « notion moderne de poésie » en insistant sur son inscription dans une nouvelle « lyrique de l'individu ». D'autres ont insisté, à la manière de Claude Thiry et de Gerhild Williams⁷⁴ sur son originalité dans l'histoire des représentations macabres en l'associant le plus souvent à l'avènement du nouveau paradigme de la « mort de soi », tel qu'identifié dans l'*Histoire de la mort* de Philippe Ariès⁷⁵. Cette célèbre étude d'histoire des idées, qui couvre le spectre entier des attitudes devant la mort dans les cultures et littératures dites occidentales, conclut à un changement de paradigme fondamental entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle. Au paradigme antérieur de la « mort apprivoisée⁷⁶ », qui inscrit le trépas de chaque individu dans un univers de sens fondamentalement collectif, où chaque vie singulière trouvant sa fin est conçue comme une manifestation acceptable du cycle de la vie – et peut même trouver une manifestation héroïque, comme dans la *Chanson de Roland*, à travers le sacrifice ultime de l'individu pour le groupe⁷⁷ –, s'opposerait le

⁷³ *Ibid.*, p. 58-61

⁷⁴ Claude Thiry, *La Plainte funèbre*, *op. cit.*, p. 75-78.

⁷⁵ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977 et *Essais sur l'histoire de la mort*, *op. cit.*, p. 32-45.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17-31.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

paradigme de la « mort de soi » qui suppose une « relation de plus en plus étroite [...] entre la mort et la biographie de chaque vie particulière⁷⁸ ». Il ne s'agit plus de pleurer *la mort*, mais bien *le mort* dans la singularité de son existence individuelle, si bien que « la mort [devient] le lieu où l'homme a pris le mieux conscience de lui-même⁷⁹ ». La fin de chacun se trouve là vécue comme un drame personnel, voire comme une injustice : pourquoi s'arrête ma propre vie ? Et qu'est-ce qui m'attend en tant que chrétien, en regard de mes propres actions, lorsque j'entrerai dans cette vie éternelle promettant récompense et rétribution ? Cette expérience profondément individuelle, pour ne pas dire individualiste et profondément angoissée, s'illustre sous la plume de cet historien des mentalités et de ses disciples par le témoignage de quelques poètes médiévaux – lesquels adoptent, incidemment, la strophe d'Hélinand. Par exemple, le fascicule de la « Typologie des sources du Moyen Âge occidental » qui se consacre à *La Plainte funèbre* cite directement les *Vers de la mort* et n'hésite pas à présenter le premier poème hélinandien comme l'un des instigateurs de cette nouvelle approche :

Le succès des *Vers de la mort* du cistercien Hélinand de Froidmont, en particulier, a puissamment contribué à la propagation dans la plainte de lieux communs assortis d'une riche imagerie : l'influence de ce poète sur les déplorateurs français du XIII^e siècle – et par-delà sur leurs successeurs et leurs imitateurs dans d'autres pays – ne peut être contestée ni minimisée, et elle les a aidés à donner au concept même [de la « mort de soi »] un poids et une épaisseur qu'ils ne possédaient pas auparavant [...]. Ils reflètent à leur manière la prise de conscience de ce sens « dramatique et personnel » d'un événement jadis familièrement accepté, à *propos de chaque individu*, et non plus seulement des victimes de circonstances exceptionnelles : c'est moins le moment du deuil que les poètes solennisent désormais, que la situation du défunt et des survivants confrontés à l'inévitable *trépas* et à ses conséquences.⁸⁰

Quoiqu'il en soit de la perspective de ces mouvements civilisationnels, qui sauraient fixer la diversité fondamentale des attitudes individuelles face à la mort dans l'abstraction d'une évolution culturelle, appartenant de façon étrangement exclusive à l'Occident, il faut d'abord noter que les exemples de choix qui animent les changements de paradigme saillants de l'*Histoire de la mort* concernent précisément le premier poème en strophe

⁷⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁰ Claude Thiry, *La Plainte funèbre*, *op. cit.*, p. 77-78.

d'Hélinand. Il est donc à parier, en ce sens, que la mise en scène des rapports conflictuels entre le moi et la mort peut également correspondre à un système poétique ayant sa propre validité et sa propre force d'impact dans une histoire plus circonscrite des formes littéraires médiévales.

En ce sens, la question de la « mort de soi » garde une pertinence de premier ordre. L'imposant corpus critique consacré aux *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont a su le montrer sans détour. Il en va de même des trois textes hélinandiens de Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle qui partagent le titre de *Congés*⁸¹. Le spectre du trépas s'y pense résolument sous l'angle de la « mort de soi », voire des symptômes physiques qui l'accompagnent. Dans ces trois textes, où le « je » du poète adopte la *persona* d'un lépreux sur le point de s'exiler de la ville d'Arras afin de formuler ses adieux à ses proches, la parole est déjà motivée par l'imminence de la mort. Alors que l'emprise de la mort se vit et s'exprime à la première personne, ses conséquences sur le corps et sur les plus intimes replis de la chair sont volontiers mis en scène. Tout comme Jean Bodel déplore le déclin de son corps « moitié sain et moitié porri » (*C-J.*, str. 5, v. 12), Baude Fastoul décrit « Li maus ki dedens moi s'aerte, / Dont j'ai le cors conté a perte » (*C-B.*, str. 41, v. 1-2) en décrivant ses symptômes : « Car maus m'a si taint et noirci / Dont j'ai le pié si adurci », « Puis que me face est entamee », « Ains que ma cars fust enramee » (*C-B.*, str. 37, v. 4-5 et str. 20, v. 2 et 5). Gabriela Tanase, qui s'est intéressée à cette proximité étroite entre le moi et la mort dans son article sur le « Corps "enferm" et démarche de la parole poétique dans les *Congés* des poètes lépreux », insiste notamment sur l'« importance de la description des symptômes de la lèpre, comme la transformation [de la peau ou] de la voix, essentielle à la récitation⁸² » afin de montrer à quel point l'énonciation du poète trouve sa force d'impact dans l'expérience du corps tiraillé par la mort. Jean Bodel le formule d'ailleurs de façon explicite : « De cors enferm parole saine / Dont est drois que mons sens m'acoise » (*C-J.*, str. 23, v. 8-9). Si l'on admet, comme Michel Zink, que « la maladie en ce monde [puisse être] gage de santé dans l'autre »⁸³, la description du corps en déclin

⁸¹ Michel Zink, « Le ladre, de l'exil au royaume », art. cit., p. 71 et Xavier Deflorenne, « L'intervalle, *plainte* du ladre », art. cit., p. 227-228.

⁸² Gabriela Tanase, « Corps "enferm" et démarche de la parole poétique », art. cit., p. 149.

⁸³ Michel Zink, « Le ladre, de l'exil au royaume », art. cit., p. 82. Au sujet de la topique de la maladie comme signe d'élection, on consultera également Pauline Labey, « L'individu malade aux XII^e et XIII^e siècles : rencontre entre l'*intus* et le *foris* », dans Manuel Guay, Marie-Pascale Halary et Patrick Moran (dir.), *Intus*

ajoute à l'autorité même du poète, tout comme elle renforce la portée exemplaire de son œuvre : en affectant le ton de « confiance sans fard, improvisée sous le coup de l'humeur ou du découragement⁸⁴ », il s'agit de rejouer la dynamique du *memento mori* sur le mode de l'anecdote personnelle et de la dramaturgie du corps.

Il se trouve pourtant quantité d'autres poèmes hélinandiens, souvent moins connus et moins étudiés, qui reprennent cette double stratégie sans pour autant accorder un rôle central au thème de la mort. À la différence des *Vers de la mort* et des trois célèbres *Congés d'Arras*, qui s'inscrivent ouvertement dans la constellation du *memento mori*, ces textes en strophe d'Hélinand adoptent ostensiblement les conventions d'autres traditions littéraires (état du siècle, salut d'amour, récit courtois, requête royale, etc.), mais continuent de reposer sur une même stratégie pour laisser entrevoir l'imminence de la mort, soit celle qui consiste à jouer et à rejouer le drame personnel de la « mort de soi » sur le mode de l'« anecdote du corps ».

La *Descrissions des Relegions* de Huon de Cambrai, par exemple, est un petit poème hélinandien qui consacre l'essentiel de son contenu à une revue sérielle et satirique des différentes traditions monastiques, adoptant ainsi les conventions de la tradition des « états du siècle » de façon à les adapter à la typologie particulière de la classe de moines. Ce poème n'a donc rien de comparable, à première vue à tout le moins, avec le thème caractéristique des *Vers de la mort*. Le prologue incite toutefois à nuancer. Car même si son développement principal s'inscrit clairement dans la tradition des « états du siècle » (*Descrissions*, str. 3-19) et qu'il occupe non moins de 85% du poème (16 strophes sur 19), il demeure encadré par une mise en scène particulière, qui porte la marque distinctive des *Vers de la mort*. En se présentant dès l'entrée du texte comme un poète vieillissant, qui voit que « [sa] teste est haut reoingnie » (str. 2, v. 8) et qui contemple « el tens que fu sa arriere, » (str. 1, v. 3), il rejoue à son tour la dynamique du *memento mori* à l'échelle du corps singulier. Les signes du vieillissement qu'il observe dans sa propre chair et le passage du temps qu'il mesure à l'échelle de sa propre vie le poussent à « changier [sa] maniere / et issir de l'orde poudriere » (str. 1, v. 10-11) en choisissant de s'engager dans un ordre

et foris. Une catégorie de la pensée médiévale ?, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2013, p. 105-118.

⁸⁴ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 63.

monastique. Ainsi malgré un développement central qui se consacre d'abord à la satire et à la revue sérielle des différents états monastiques, la *Descrissions des Relegions* marque son allégeance hélinandienne dans les toutes premières strophes, soit celles qui définissent le point de vue et la *persona* du poète. Par cette mise en scène initiale, le « je » qui s'apprête à décrire l'état monastique s'inscrit en continuité directe avec Hélinand de Froidmont en proposant une dramatisation d'un corps individué, qui trouve dans l'imminence de sa propre mort la motivation même de son discours. D'ailleurs, cette brève mise en scène a ceci d'intéressant qu'elle sert littéralement à enclencher la mécanique des « états du siècle », car la volonté de « sauver [s]'ame [...] / dedens une noire abeÿe » (str. 2, v. 2-3) exige le choix d'une « maison d'ordre » (str. 1, v. 5) et qu'elle sert en ce sens de motivation à la *Descrissions* sérielle et critique de chaque état monastique. Autrement dit, le poète construit sa propre *persona* autour du rappel de la mort à l'exemple d'Hélinand de Froidmont afin d'utiliser cette expérience comme élément déclencheur d'un discours – et cela, même si son œuvre s'inscrit clairement, par ailleurs, dans une autre tradition littéraire.

Nombreux sont les poètes hélinandiens qui procèdent de la même manière en se consacrant à des sujets variés, voire en adoptant ostensiblement les conventions d'autres traditions littéraires tout en continuant de marquer leur allégeance aux *Vers de la mort* en définissant le « je » de l'énonciation à partir de leur rapport individuel et incarné à la mortalité. En témoigne le poème hélinandien sans titre qui débute par « Douce dame, salut vous mande / Je qui sui comme la limande »⁸⁵ (str. 6, v. 1) et qui se distingue comme le seul et unique texte du corpus à s'inscrire dans la tradition littéraire des *saluts d'amours*. Figurant à titre d'*unicum* dans le manuscrit θ (BnF fr. 837, f. 279v-280r) – recueil bien connu dont Sylvie Lefèvre a montré qu'il regroupait à lui seul la plus importante part du corpus des *saluts d'amours* dans son ensemble⁸⁶ –, ce texte affiche une coloration macabre typique de la posture d'énonciation hélinandienne tout en reprenant les conventions littéraires propres au *salut d'amour*. Cette tradition littéraire, qui se caractérise d'un point de vue formel par le recours à une diversité de modèles strophiques souvent destinés au chant, s'inscrit comme son nom l'indique dans le registre courtois et amoureux. Rien de

⁸⁵ Édition et datation par Paul Meyer (éd.), « Le salut d'amour dans les littératures provençale et française », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 3, 6^e série, 1867, p. 145-147.

⁸⁶ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », art. cit., p. 208-217.

plus loin, en somme du caractère austère et moralisant de la poésie en strophe d'Hélinand. Or en réitérant « Prochainement morrai sanz faille » ou encore « Je m'en morrai prochainement » (*Salut*, str. 3, v. 1 et str. 2, v. 12), le « je » du poète ne cesse de rappeler la mort prochaine qui le guette. Ce faisant, il ne se contente pas uniquement de reconduire les topiques empruntées à la *fin'amor* en feignant de mourir tant il est amoureux⁸⁷, il insiste volontiers sur la décadence de son propre corps : « j'ai le corps qui se defrit / Et jor et nuit m'art il et frit » (str. 9, v. 6-8). Peut-on aller jusqu'à supposer que l'adoption de la strophe hélinandienne dans ce *salut* a été motivée par la présence d'un tel contenu ? Cette perspective est envisageable, car le choix d'une forme réputée non chantée comme la strophe d'Hélinand est loin d'aller de soi lorsqu'il s'agit de versifier un poème qui se définit comme un *salut d'amour*, soit une forme généralement associée à la chanson. Quoi qu'il en soit, le contenu plus sombre de ce texte trouve écho dans le seul et unique manuscrit qui le préserve, où ce *salut* hélinandien est immédiatement suivi de la *Mort larguece* d'Hue Archevesque (ms. θ , f. 280r-281v).

Texte narratif en couplet d'octosyllabes à rime plate où figurent quelques poèmes strophiques insérés, le *Pelerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville abonde dans le même sens. Alors que le narrateur, à la toute fin de son voyage spirituel, se prépare à la mort (qui représente en fait le début de sa vie réelle dans l'au-delà)⁸⁸, il choisit de terminer son récit sur une petite insertion de 12 strophes qui reprennent, incidemment, le douzain des *Vers de la mort*. Rappelant dès la toute première strophe hélinandienne que sa fin est proche (« De mort n'ai plus terme allongé », str. 1, v. 12), le « je » du narrateur propose ensuite une prière, qui se donne sous la rubrique « *Après la mort prieres par les trespassez pour eulx faictes en lautre monde ne leur profite* », où les enseignements édifiants destinés à son lectorat se mêlent à des espérances personnelles sur la vie à venir dans l'au-delà :

⁸⁷ Marie-Noëlle Toury s'est intéressée à cette topique et à ses variations dans les chansons d'oc et d'oïl. Elle a montré que, si la variation qui consiste à déclarer vouloir mourir ou préférer mourir plutôt que de n'être aimé est extrêmement répandue chez les trouvères, celle qui consiste comme ici à se déclarer déjà mort ou à l'article de la mort, quoique très répandue en domaine d'oc, est singulièrement rare dans les chansons d'oïl : « Le "mort-vivant" des troubadours n'est pratiquement pas représenté dans la lyrique du Nord. On trouve quelques exemples d'"amants mourants", mais pas plus d'un chez chaque poète et quelquefois pas du tout », *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001, p. 101 et plus généralement p. 93-201.

⁸⁸ Au sujet des cadres de la naissance et de la mort au sein du genre littéraire des pèlerinages de la vie, voir Siegfried Wenzel, « The pilgrimage of Life as a Late Medieval Genre », *Mediaeval Studies*, vol. 35, 1973, p. 370-380.

Si que drois est que m'adrece,
 Non obstant quelque feblece,
 A commencier quë affiné
 Dëusse avoir des jeunece
 Ou au moins, des que viellesce
 Vi venir, et aterminé.
 Avant ara la mort miné
 Mon chastel et exterminé
 Et abatu ma fort(e)rece
 Que jamais bien soie abiné
 De recouvrer, et fusse hui né,
 Ce qu'ai perdu par parece.
 (PA., v. 11066-11077 ; str. 4, v. 1-12)

Ce rapport à l'écriture, qui engage le moment charnière « avant [que] ara la mort miné » peut ainsi se maintenir sous la plume d'un auteur à succès comme Guillaume de Digulleville, qui participe de la diffusion tardive de la poésie hélinandienne par le biais d'une dynamique comparée plus tôt à du parasitage. Ainsi reconduite jusqu'au milieu du XIV^e siècle (ca. 1355-1358), cette stratégie qui consiste à mettre en scène la « viellesce » et la « feblece » du poète semble à ce point constitutive de la forme hélinandienne qu'elle a fait l'objet de sa propre parodie et cela, dès l'enfance de cette forme.

Texte à haute teneur parodique daté du début du XIII^e siècle (ca. 1235-1250), qui donne lieu à une mise à mal systématique des conventions de la poésie en strophe d'Hélinand, le texte anonyme *Renart et Piaudoue* fournit pratiquement un *ars poetica* inversé des formes et du discours hélinandien. Dans cette dispute dialoguée, le vieux clerc Piaudous tente d'édifier le goupil emblématique de la parodie médiévale en reprenant tous les clichés hérités des *Vers de la mort* et de ses successeurs. Dès la strophe initiale, il imite déjà la manière d'Hélinand de Froidmont en usant de l'apostrophe pour s'adresser personnellement aux forces d'outre-tombe tout en multipliant les clins d'œil intertextuels plus ciblés⁸⁹ :

Mors, qui en tant de lieus s'espart

⁸⁹ Au sujet de ces rapports intertextuels, dont certains avaient déjà été relevés par Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart*, op. cit., p. 426-434, voir Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, op. cit., p. 27-30 et 67-73.

Molt nous demeures et viens tart
 Quant tu as tant en oubli mis
 De ce que ne nous prens Renart !
 De felonie frit et art,
 Si li tramble et crolle li vis [...]
 Mors, cor le pren, quar plus amis
 Avras quant tu l'avras tramis
 En enfer, ou nus bons n'a part.
 (RP., str. 1, v. 1-6 et 10-12)

Alors qu'il associe sa propre voix à une sorte de contre-chant parodique du discours hélinandien, le clerc Piaudous n'hésite pas à se présenter comme il se doit sous la guise d'un vieillard à l'article de la mort. Il affirme par exemple dans la strophe finale du poème que « Viellece, la suer a la Mort / Me destraint et lië si fort / Que ie de tel mestier n'ai cure / Ne sui pas si plains de luxure » (RP., str. 32, v. 4-7) – profitant au passage du couple rimique qui unit « cure » et « luxure », comme l'a noté Michela Margani, pour évoquer encore plus directement la toute dernière strophe des *Vers de la mort*⁹⁰ : « Fui, lecherie ! Fui, luxure ! / De si chier morsel n'ai je cure » (VM-H., str. 50, v. 10-11). Loin d'être convaincu par la supposée intimité du clerc avec les révélations de l'au-delà – censée s'exprimer par une sorte de familiarité tout à fait littérale entre la Vieillesse et la Mort (« Viellece, la suer a la Mort ») –, Renart conçoit plutôt Piaudous comme un simple « viel lechëor » (RP., str. 28, v. 1). Par de telles répliques, le goupil s'attaque ainsi de façon cinglante à tous les épouvantails favoris de la poésie hélinandienne. Par exemple, le spectre prétendument infâme de la calvitie, qui servaient chez Huon de Cambrai à suggérer le travail déjà en cours de la Faucheuse (« ma teste est haut reoingnie », *Descrissions*, str. 2, v. 8), est relégué au rang de simples marqueurs du temps qui passe et cela, par le moyen d'un langage haut en couleurs :

Clers, ne t'es pas por ce resqueus
 Qui as parlé de mes cheveus,
 Et dis que i'ai la chiere flestre ;
 Se ie sui viex, tu que m'en veus ?
 Je nasqui quant tens fu et leus :
 Qui te vea des lors a nestre ?

⁹⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

(*RP.*, str. 9, v. 1-6)

Le « miroir inversé » de la parodie permet ainsi à sa manière, comme l'a bien montré Isabelle Arseneau⁹¹, de révéler les conventions les plus étroitement liées à la vitalité ou à l'épuisement d'une forme littéraire.

Or il est encore d'autres manières d'interroger ses « règles implicites ». Il faut enfin faire mention, dans cet esprit, des poètes comme Rutebeuf dont la vaste production littéraire est marquée par l'exploration d'une imposante diversité de systèmes formels (quatrain d'alexandrins monorimes, tercet « coué », couplet d'octosyllabes à rimes plates, etc.). Chez cet auteur « polygraphe », le choix de la strophe hélinaudienne semble continuer de s'accompagner d'un choix corollaire, soit celui d'une certaine situation d'énonciation qui permet de revisiter la mécanique du *memento mori* depuis le point de vue individuel du poète. Sans même revenir sur le cas de figure déjà étudié de la *Repentance Rutebeuf*, il suffit pour s'en convaincre d'évoquer la *Povreteit Rutebeuf*. Ce poème hétérostrophique, dont les douze lignes finales sont simplement versifiées en couplets d'octosyllabes, se compose par ailleurs de trois douzains en strophe d'Hélinand, qui donnent à lire une demande pécuniaire au roi de France. Selon l'interprétation de Jean Dufournet⁹², ce texte de moins de 50 vers tire toute son efficacité persuasive d'un petit drame formel qui engage le « je » du poète dans un rapport tout à fait particulier avec la mort : en misant sur le « jeu des pronoms » qui consiste à effacer progressivement les marques de la première personne du singulier⁹³, le poète ne se contente pas d'insister sur sa misère matérielle et sociale pour susciter la pitié du monarque, mais il met en scène l'effacement de sa propre *persona* – pour ne pas dire la mort de son « je » – avant de l'affirmer de façon tout à fait explicite, dans un renversement dramatique qui frappe le point de rupture de la strophe finale : « je suis mors » (str. 3, v. 6). L'affirmation est radicale : il ne s'agit pas simplement de laisser entrevoir le spectre de la mort, mais bien de donner à lire le spectacle étrange et paradoxal d'une mort auto-proclamée !

⁹¹ Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012, p. 7-44.

⁹² Jean Dufournet, « La pauvreté Rutebeuf », dans *L'Univers Rutebeuf*, *op. cit.*, p. 91-99.

⁹³ *Ibid.*, p. 98-99 pour le relevé.

Nombreux sont les poètes hélinandiens qui n'hésitent pas à verser dans de telles extrémités en se présentant non seulement comme étant âgés, malades ou malportants, mais en adoptant littéralement la posture d'un mort qui habite encore le monde des vivants. Tout comme Robert le Clerc d'Arras cultive l'ambiguïté dans ses *Vers de la mort* en écrivant « Ne sai se sui u mors u vis » (VM-R, str. 171, v. 2), cette espace d'hésitation, où l'univers de la vie côtoie déjà celui de la mort, peut même réapparaître dans des textes qui n'ont *a priori* aucun lien direct avec le thème de la mort comme les *Vers d'amours* de Guillaume d'Amiens :

Amours, com tes biens fais est vieus !
[...] Las ! je t'ai servi à souhait,
Et tu m'en rens si entait
Q'il n'est de mi grever tardieus.
C'est niens : *je sui mors entresait.*
Comment vainteroie tel plait ?
Tes jugemens est a ten kieus.
(VA-G., str. 6, v. 1 et 7-12)

Le « je » du poète hélinandien, qui peut écrire « je sui mors entresait » alors même qu'il parle d'amour, semble en somme posséder un profil caractéristique, qui réapparaît dans quantité de pièces : il est vieux, décadent ou malade, voire tout simplement *déjà* mort. Il entretient en ce sens un rapport personnel avec les forces obscures, ce qui semble lui offrir le prestige et la légitimité nécessaire pour inciter son public à la conversion en lui soufflant à l'oreille son expérience intime d'une mortalité qui l'envahit déjà.

Or là encore, est-il possible d'extrapoler ? Est-il possible d'envisager que la strophe hélinandienne ait pu continuer de résonner comme un discours proféré depuis l'espace ambigu qui sépare la vie et la mort – et cela même quand la voix du poète ne s'associe pas directement à un malade, un vieillard ou un moribond ? Que dire des textes comme les *Vers du monde* anonyme, où le rappel de la mortalité à venir et du déclin inévitable de la chair est sans cesse répété, sans pour autant que le « je » du poète ne fournisse de détail quant à sa propre condition ? Que dire encore d'un texte comme le *Despisement du cors* de Perrin la Tour qui s'adresse volontiers au « Cors vius » (str. 10, v. 1), et qui donne parfois même à lire sa puanteur et sa décadence par des apostrophes comme « Cors, qui tant es vius et pusnais, » (str. 11, v. 1) qui servent à annoncer ce « Qui sour tous les autres

est vrais : / Ch'est la mort, qui les plus gais / Et les plus biaux fait les plus lais. » (str. 5, v. 6-8). Véhicule formel qui est presque toujours associé à un discours au « je » et qui sert volontiers à exprimer l'intimité avec le tombeau, voire à cultiver l'ambiguïté entre la vie et la mort, la strophe d'Hélinand semble à tout le moins associée à une certaine noirceur, qui s'exprimait déjà dans l'espace du manuscrit par les interventions lectoriales qui replacent ces textes dans le sillage des *Vers de la mort* en dépit de ce qu'énonce leur contenu littéraire. Cette pratique de lecture semble trouver un écho direct dans les modalités de l'écriture hélinandienne et plus précisément, dans la manière singulière dont les poètes définissent leur propre voix. Par quelques remarques disposées ici et là – qui coïncident le plus souvent avec des passages de haute densité sémantique, où le poète définit sa propre *persona* – les textes qui s'inscrivent dans le sillage des *Vers de la mort* semblent s'appliquer à cultiver une « esthétique de l'angoisse » qui suscite sinon la peur, du moins l'hésitation, la distance inconfortable et le doute. Par des déclarations aussi frontales et paradoxales que « je suis morz » (*Povretei*, str. 3, v. 5) ou encore « je sui mors entresait » (*VA-G.*, str. 6), voire par des affirmations ambiguës comme « Ne sai se sui u mors u vis » (*VM-R.*, str. 171, v. 2), qui brouillent la frontière entre l'ici-bas et l'au-delà en allant jusqu'à présenter le poète comme « moitié sain et moitié porri » (*C-J.*, str. 5, v. 12), la poésie hélinandienne offre une expérience artistique qui, à la manière des mélodies en mode mineur, s'alimente de noirceur et de doute. Il est donc à parier qu'un « parfaits trouveurs » comme le Reclus de Molliens maîtrise encore plus parfaitement cet art de l'ambiguïté macabre.

Parole de reclus : l'étrange *ethos* du « mort-vivant »

La réclusion est une pratique paradoxale qui consiste à se détacher définitivement du monde séculier tout en restant, cloîtré dans une petite cellule, en plein cœur de la ville et des hommes. Elle se distingue des formes concurrentes de l'érémisme par sa portée macabre tout à fait singulière. Alors que la symbolique de la « mort au monde » est déjà largement utilisée au sein du discours médiéval pour rendre compte du refus du siècle qui guide tout choix monastique et érémitique⁹⁴, elle est soutenue dans le cas particulier de la

⁹⁴ Thomas Carson et Joann Cerrito (dir.), *The New Catholic Encyclopedia*, op. cit., t. IX, p. 750-762.

réclusion par un ensemble de pratiques historiques concrètes qui la portent à un tout autre niveau. Spécialiste de cette forme de l'érémitisme, Paulette L'Hermite-Leclercq recourt d'ailleurs à l'expression imagée de « mort-vivant » pour qualifier ce type d'ermite, ce qui reflète parfaitement la teneur des discours et les pratiques associées à cette institution médiévale⁹⁵. Au terme d'un rite d'enfermement souvent calqué sur la liturgie funéraire⁹⁶, l'ermite qui s'enferme à jamais dans une petite logette conçue comme la « métaphore de sa tombe⁹⁷ » et qui s'engage d'ailleurs à n'en ressortir qu'une fois trépassé, est symboliquement « déjà mort⁹⁸ » comme le répètent obstinément les règles qui dictent cette pratique. Pour Burchard de Worms, évêque du XI^e siècle à l'origine d'un recueil de droit canon, la réclusion ne se définit pas autrement que comme l'« *ordo mortuorum*⁹⁹ ». Et il n'est pas le seul comme en témoignent les nombreux documents normatifs cités par les historiennes Mari Hugues-Edwards et Paulette-L'Hermite-Leclercq. Que l'on pense par exemple à l'*Institutione inclusarum* (1160-1162) du cistercien Aelred de Rievaulx. Dans ce texte qui propose un strict programme de réclusion féminine, l'enfermement vise à ce qu'elle devienne « *quasi mortua seculo in spelunca Christo consepeliri* » (*De Institutione inclusarum*, II, 14)¹⁰⁰. La traduction en moyen anglais du travail d'Aelred de Rievaulx (*DII, Middle English I*) rend l'idée encore plus explicite en délaissant la comparaison avec le Christ (« *in spelunca Christo* ») pour tout simplement décrire le reclus comme « *deed and*

⁹⁵ Plusieurs travaux de cette historienne concernent cette dimension macabre en se concentrant cependant sur les règles de réclusion féminine, voir notamment Paulette L'Hermite-Leclercq, « La femme, la recluse et la mort », dans Eliseo Serrano Martin (dir.), *Muerte, Religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, Saragosse, Instituto Fernando el Catolico, 1994, p. 151-162 et « Aelred de Rievaulx, la recluse et la mort d'après le *De Vita inclusarum* », dans *Moines et moniales face à la mort : actes du colloque de Lille, 2-4 octobre 1990*, Villetaneuse, Centre d'archéologie et d'histoire médiévale des établissements religieux, coll. « Histoire médiévale et archéologie », 1993, p. 51-73.

⁹⁶ Au sujet de la dimension funéraire des rituels d'enfermement, lesquels présentent par ailleurs une importante variabilité historique et géographique, on consultera Edward A. Jones, « Hermits and Anchorites in Historical Context » dans Dee Dyas *et al.* (dir.), *Approaching Medieval English Anchoritic and Mystical Texts*, Cambridge, D.S. Brewer, 20015, p. 7-8 (p. 3-18).

⁹⁷ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 200. Pour les sources documentaires qui explicitent cette association entre la tombe et le reclusoir, voir Mari Hughes-Edward, *Reading Medieval Anchoritism : ideology and spiritual practices*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Religion and Culture in the Middle Ages », 2012, p. 36 et plus généralement p. 32-58.

⁹⁸ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 200.

⁹⁹ Cité dans Paulette L'Hermite-Leclercq, « Anchoritism in medieval France », dans Liz Herbert McAvoy (dir.), *Anchoritic Traditions of Medieval Europe*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, p. 128.

¹⁰⁰ Charles Dumont (éd.), *Aelred de Rievaulx. La Vie de recluse, la prière pastorale : texte latin, introduction, traduction et notes*, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1961. Traduction selon *Ibid.*, p. 82 : « morte au siècle, ensevelie avec le Christ.

*buried to the worlde*¹⁰¹ ». Quant au *Speculum inclusarum*, il va plus loin encore en faisant des reclus de véritables paradisiocoles, qui appartiennent déjà à la sphère de l'au-delà malgré la continuation de leur existence terrestre derrière les portes du récluseoir : « *Vos enim estis paradisiocole, nos mundi miserabiles incole ; vos estis in porta celi*¹⁰² ». Tout est d'ailleurs mis en œuvre, du point de vue des pratiques concrètes, pour que le reclus demeure à tout moment conscient de ce statut frontalier qui le situe à la limite du monde des morts et de celui des vivants. L'aménagement de l'espace du récluseoir, qui est souvent localisé dans la proximité immédiate d'un cimetière¹⁰³, intègre parfois une fosse destinée à imposer le rappel du caveau funèbre¹⁰⁴, ce qui contribue à matérialiser les impératifs de la *cogitatio mortis* à même l'architecture de sa logette. Certains documents prescriptifs vont encore plus loin pour inscrire cette *cogitatio* dans l'expérience quotidienne du reclus en allant littéralement jusqu'à exiger de lui qu'il travaille chaque jour à creuser sa propre tombe¹⁰⁵ !

Non dénuée d'intérêt pour apprécier la portée de la *persona* toute particulière qui s'affirme à même le pseudonyme du Reclus de Molliens, la symbolique funèbre attachée à la pratique de la réclusion n'a sans doute pas manqué d'orienter la lecture de son œuvre. En termes strictement historiques, du moins, il est pratiquement certain que le lectorat médiéval de *Miserere* et *Carité* présente sinon une connaissance exhaustive, du moins une familiarité intime avec ces symboles et ces pratiques. Bien qu'elle sombre dans la marginalité à partir du XV^e siècle avant de s'effacer progressivement au cours de l'Ancien Régime, la pratique de la réclusion atteint un sommet de popularité entre le XII^e et le XIV^e siècle, soit précisément à l'époque où la poésie hélinandienne connaît sa diffusion la plus intensive. Partie intégrante de l'expérience des villes et des villages du second Moyen

¹⁰¹ Traduction : « morte et enterrée au monde ». Il s'agit de la traduction sans titre conservée dans le manuscrit Londres, Bodley 423 éditée par John Ayto et Alexandra Barratt (éd.), *Alered of Rievaulx's De institutione Inclusarum : Two Middle English Translations*, London / New York, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1984, p. 2. D'abord cité par Mari Hugues-Edwards, *Reading Medieval Anchoritism*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰² D'abord cité dans *Idem* depuis Pere Livaro Oliger (éd.), *Speculum inclusarum*, Rome, Facultas theologica Pontificii athenaei lateranensis, coll. « Lateranum », 1938, p. 135. 1938, p. 1938

¹⁰³ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus parisiens au bas Moyen Âge », art. cit., p. 226 et p. 230-231 pour une carte des principaux récluseoirs parisiens.

¹⁰⁴ La règle anglaise de réclusion *Ancrene Wisse* (début XIII^e siècle) explicite la fonction de cette pratique : « *God knows, the sight of her grave near her does many an anchoress much good* », cité dans Mari Hugues-Edward, *Reading Medieval Anchoritism*, *op. cit.*, p. 36 et 37-39 pour d'autres citations. Traduction : « Dieu sait que la vue de sa tombe près d'elle fait un grand bien aux recluses ».

¹⁰⁵ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Reclus et recluses dans la mouvance des ordres religieux », art. cit., p. 215

Âge, les reclus se comptent en effet par centaines dans les principales cités européennes. Les rares recensements exhaustifs, comme celui qui a été réalisé à Rome vers 1320, permettent déjà d'apprécier leur omniprésence : quoique les données manquent sur les ermites masculins, la seule population féminine des recluses emmurées aux côtés des églises et des cimetières romains s'élève à quelques 260 âmes, ce qui compte pour près de la moitié des moniales recensés dans cette ville (260 recluses sur 480)¹⁰⁶. Comme en attestent les estimations réalisées sur la base du témoignage des sources documentaires et archéologiques, le cas de figure romain n'a rien d'isolé et trouve un écho direct dans l'espace de diffusion français propre au corpus à l'étude : dans le seul quadrilatère parisien qui se concentre autour de l'île de la Cité, il se trouve près d'une quinzaine de réclusoirs¹⁰⁷, lesquels sont parfois destinés à accueillir plus d'un ermite comme en témoigne la population d'ermites du seul cimetière des Innocents¹⁰⁸.

Par-delà ces données quantitatives, qui montrent l'omniprésence de ces figures dans la faune urbaine médiévale et qui permettent déjà de supposer la familiarité du public avec la réclusion, cette forme particulière de l'érémisme présente une double particularité – qui s'avère encore plus révélatrice pour apprécier la portée possible de la *persona* du Reclus de Molliens. Ces figures se définissent paradoxalement comme des ermites hautement sociables¹⁰⁹. Ne serait-ce que pour des raisons tout à fait pratiques, leur présence dans une communauté exige la mise en œuvre d'un important réseau de sociabilité, qui engage la participation active de tous les membres du corps social. Les reclus doivent en effet être nourris, soignés et entretenus – sans même parler des tâches ingrates, mais inévitables qui consistent à disposer de leurs déjections quotidiennes, voire à disposer de leur corps une fois mort. Réalisés par des clercs ou des laïcs, selon l'emplacement du réclusoir, l'entretien de ces ermites suppose donc un engagement collectif et soutenu de la part de la communauté, tant et si bien que le reclus, comme en témoignent les nombreux testaments¹¹⁰, est l'un des destinataires privilégiés de la charité au Moyen Âge. En ce sens,

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁷ Voir le tableau historique (XI^e-XVI^e siècle) et la carte donnée par Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus parisiens au bas Moyen Âge », art. cit., p. 230-231.

¹⁰⁸ *Idem et ibid.*, p. 226

¹⁰⁹ Mari Hughes-Edward, *Reading Medieval Anchoritism*, op. cit., p. 41-58 et Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 200-220.

¹¹⁰ Paulette L'hermite-Leclercq, « La réclusion dans le milieu urbain », art. cit., p. 159.

la trame de *Carité* qui engage le Reclus de Molliens dans la quête impossible d'une personification de cette vertu prend une valeur on ne peut plus concrète pour le lectorat médiéval, qui associe sans doute ces ermites à leur besoin constant de dons et d'actions charitables. Car les institutions qui soutiennent la pratique médiévale de la réclusion se retrouvent souvent au cœur de la sociabilité d'une communauté, comme en témoigne l'auteur du fameux *Journal d'un Bourgeois de Paris*, qui affirme avoir assisté en compagnie d'une « moult grande foison de peuple » à l'enfermement d'une recluse au cimetière des Innocents en date du 11 octobre 1443¹¹¹. Ainsi les rites d'enfermement, les réseaux de symboles et l'engagement quotidien, qui soutiennent cette pratique font partie de la réalité concrète de la *Vie en France au Moyen Âge*.

Ces ermites participent également à la production et à la circulation du discours comme Paulette L'Hermite-Leclercq l'a montré avec brio dans son article « Les reclus du Moyen Âge et l'information ». Depuis la petite fenestrelle qui s'intègre à leurs cellules, ils parlent, corrigent, conseillent et vont parfois jusqu'à prêcher : les plus anciens documents normatifs exigent d'ailleurs d'eux qu'ils forment des disciples, luttent contre les « erreurs des juifs et des hérétiques », voire qu'ils accueillent les confessions. Même si ces prescriptions deviennent beaucoup moins courantes à partir du XII^e siècle, dans un contexte où la pratique de la réclusion se féminise et se laïcise, elles sont remplacées par autant de mises en garde contre le bavardage et la diffusion de contenus religieux non autorisés, ce qui tend à confirmer qu'ils persistent à produire du discours et que leur parole est encore en demande¹¹².

Ce rôle de guide et de conseiller permet déjà de mieux comprendre pourquoi l'auteur de *Miserere* et *Carité* a pu choisir d'adopter une *persona* de reclus pour proférer ses conseils édifiants. Nombreux sont en effet les textes littéraires qui mettent à profit l'odeur de sainteté associée à la parole des reclus. Comme l'a bien montré Paul Bretel dans son étude sur les *Ermîtes et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*¹¹³, ces figures sont souvent intégrées à la faune des conseillers et des sages qui

¹¹¹ Colette Beaune (éd.), *Journal d'un Bourgeois de Paris de 1405 à 1449*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 1990, p. 411-412.

¹¹² Paulette l'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 200-220

¹¹³ Paul Bretel, *Les Ermîtes et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1995.

servent de guide aux personnages des textes narratifs à la manière du fameux oncle ermite de Perceval dans le *Conte du Graal*¹¹⁴. Loin de se limiter aux textes narratifs, le prestige reconnu aux reclus trouve écho au sein même du corpus hélinandien. Poèmes qui se livrent à une virulente critique des différents ordres monastiques dans l'esprit de la revue des « états du siècles », les *Ordres de Paris* de Rutebeuf¹¹⁵ et la *Descrissions des Relegions* de Huon de Cambrai n'épargnent aucun ordre religieux – pas même « cil de Citaus » dont on sait pourtant qu'il reste associé à la production hélinandienne bien après l'œuvre du cistercien Hélinand de Froidmont. Or dans ce concert de critiques acerbes, ces deux poètes hélinandiens accordent un traitement privilégié aux reclus. Là où Rutebeuf termine son texte en insistant sur le statut à part de ces ermites « Or gart uns autres le renclus, / Qu'il en ont bien fet ce qu'il durent ! » (*Ordres*, str. 14, v. 8-9), Huon de Cambrai abonde dans le même sens en prenant même la peine d'insister sur la valeur reconnue à leur discours :

Une ordre sai fort et constable
Et vers le cors pou ammiable :
Autresi vivent con reclus.
Il n'a en auz trufe ne fable,
(*Descrissions*, str. 9, v. 1-4)

Au sein de ce texte hélinandien qui se définit pourtant par sa tonalité satirique à l'égard des ordres religieux, l'un des seuls choix monastiques épargnés (« Une ordre sai fort et constable ») est à nouveau celui des reclus (« Et vers le cors pou ammiable / Autresi vivent con reclus »), mais ils se distinguent de surcroît par la valeur de vérité de leur propos (« Il n'a en auz trufe ne fable »).

Le prestige du discours des reclus n'est pas étranger au statut particulier qui les rapproche d'une sorte de « mort-vivant » comme le résume Paulette L'Hermite-Leclerc :

Déjà mort, le reclus est aux transmissions, censé avoir des informations de première main sur l'avenir et, mieux encore, capter et décoder les messages émis de l'au-delà [...]. Il communique avec Dieu, ses saints, ses anges, les démons, les âmes des morts où qu'elles se trouvent, au paradis, au purgatoire ou en enfer. Auprès de lui,

¹¹⁴ Corinne Nolin-Benjamin, « La fonction charnière de l'ermite dans la quête d'identité », *Romance Quaterly*, vol. 39, 1992, p. 387-397.

¹¹⁵ Édition et datation (ca. 1260-1261) suivant Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, op. cit., p. 244-261.

on ira donc chercher les vrais avertissements du ciel, apprendre ses dernières victoires ou ses cuisantes défaites¹¹⁶.

Quoique cet exposé des pouvoirs supposés aux reclus puisse sembler extravagant, il trouve pourtant un ancrage concret dans les sources étudiées par cette historienne. Tantôt, la capacité supposée de ces ermites à dialoguer avec le monde des morts s'illustre sur le mode de la narration dans une œuvre hagiographique comme le *Dialogus Miraculorum* de Césaire D'Heisterbach, qui spécifie, pour caractériser la recluse du miracle de *Bertrade inclusa*, qu'elle était consultée par les citadins de sa ville souhaitant s'informer du sort de leurs proches trépassés « *ad quam si venisset quis, volens cognoscere statum alicuius amici sui defuncti* » (*Dialogus Miraculorum*, XLVII)¹¹⁷. Tantôt encore, elle réapparaît dans des textes qui relèvent plutôt de la littérature historiographique comme l'*Historia Novorum in Anglia* d'Eadmer (ca. 1115) ou encore la *Gesta Pontificum* de Guillaume de Malmesbury (ca. 1125)¹¹⁸. Là où le premier fait mention des reclus qui ont prédit leur mort à nuls autres qu'Henri I^{er} et Thomas Becket¹¹⁹, le second rapporte le cas de deux recluses lyonnaises, qui ont été consultées par saint Anselme de Canterbury durant sa fuite d'Angleterre et qui ont été en mesure de confirmer, après sa mort en 1109, qu'il reposait bel et bien au paradis, au même titre d'ailleurs que l'archevêque de Lyon tout juste trépassé en 1106¹²⁰. Au-delà du témoignage de ces sources narratives, que l'on pourrait multiplier, le prestige singulier de la parole des reclus trouve une illustration supplémentaire dans les règles et les documents normatifs qui en offrent une sorte de confirmation négative en s'appliquant précisément à la condamner : « [Les règles] n'encouragent jamais le reclus à cultiver les avantages de sa situation de mort au monde ou de ses dons éventuels afin de devenir les spécialistes du contact avec l'au-delà ou à prophétiser. Et pourtant, elles signalent, pour le déplorer, que c'est ce que les gens attendent de lui¹²¹ ». Par leur appartenance supposée aux sphères

¹¹⁶ Paulette l'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 201.

¹¹⁷ Source signalée dans *Ibid.*, p. 209. Citation tirée de Joseph Strange (éd.), *Caesarii Heisterbacensis, op. cit.*, vol. 1, p. 332

¹¹⁸ Martin Rule (éd.), *Eadmeri historia novorum in Anglia et opuscula duo de vita Sancti Anselmi et quibusdam miraculis ejus*, New York / Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge library collection », 2012 et Rodney M. Thomson et Michael Winterbottom (éd.), *Gesta pontificum Anglorum. Wilhelm von Malmesbury*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford medieval texts », 2009.

¹¹⁹ D'abord rapporté par Paulette l'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., 209.

¹²⁰ D'abord rapporté dans *Idem*

¹²¹ *Ibid.*, p. 204.

antipodales de la vie et de la mort, les reclus se signalent non seulement comme des ermites à part, qui assument une sorte de présence fantomatique au cœur de la cité, mais il en résulte un *ethos* hautement prisé d'un point de vue social et spirituel, qui ajoute directement à la portée de leur discours.

Tout cela n'a pas sans doute pas manqué d'infléchir la réception de l'œuvre du Reclus de Molliens. Nombreux sont les indices matériels qui suggèrent que le lectorat médiéval de *Miserere* et *Carité* apporte une importance majeure à la réclusion du poète. Son statut de reclus est volontiers illustré, comme l'a vu, dans les miniatures et les enluminures des manuscrits qui transmettent ces deux textes. Il faut également rappeler que l'appellation « reclus » suffit dans plusieurs sources à désigner le poète sans aucune forme de référence à la ville de Molliens depuis les testaments, les legs et les inventaires de bibliothèques jusqu'aux auteurs médiévaux qui évoquent son œuvre par le seul recours au terme « reclus ». Cette insistance sur l'imagerie et le vocabulaire de la réclusion peut sembler aller de soi dans la mesure où le statut d'ermite du poète s'inscrit à même son pseudonyme. Or ces rappels incessants ont ceci d'intéressant qu'ils ne trouvent pratiquement aucun écho dans la trame des textes eux-mêmes. Ils s'apparentent en d'autres termes à un pur phénomène de réception – qui en dit davantage sur les pratiques et les attentes du lectorat médiéval que sur le contenu littéral de l'œuvre.

À la différence des auteurs de *Congés*, par exemple, qui cultivent volontiers l'imaginaire morbide associé à la lèpre et qui ne laissent jamais oublier que le « je » de leur énonciation est destiné à une mort prochaine, le poète de Molliens se montre particulièrement avare de détails sur sa condition de reclus malgré les nombreux passages qui pourraient s'y prêter. Dans le cadre de la « revue des états du siècle » de *Carité*, par exemple, le développement consacré aux moines (*Car.*, str. 129-148) s'attarde longuement sur les ermites et les cloîtres qui sont « com mors enterrés » (*Car.*, str. 142, v. 3). Même s'il reconduit volontiers les topiques macabres associés à l'enfermement monastique, en l'associant notamment à un acte d'ensevelissement (« Cloistriers en cloistre sepelis / Mors au siecle a cui toi tolis », *Car.*, str. 143, v. 1-2), le Reclus de Molliens ne profite jamais de l'occasion pour construire sa propre *persona* d'auteur autour de ce statut et de l'imaginaire macabre qui le caractérise. La topique pourtant récurrente de la mort au monde, qui s'exprime systématiquement à la deuxième personne, n'est jamais associée au « je » du

poète : « Mort au siècle *estes vous*, convers » (*Car.*, str. 142, v. 1). En multipliant les formules comme « Mais *tu*, ki tiens vie hermitaine, » ou encore « Moine, *cui je voi* emmurés » (str. 129, v. 10 et str. 130, v. 9), le poète s'adresse en somme aux ermites et aux emmurés comme à des tiers, comme si celui que l'on appelle si volontiers « Reclus » s'excluait paradoxalement lui-même du cercle de ces ermites.

À la toute fin de *Carité*, il se trouve cependant un passage qui fait exception, mais qui s'avère largement insuffisant, après examen, pour inverser la tendance. Dans la toute dernière strophe de l'œuvre – telle qu'elle apparaît du moins dans l'édition d'Anton van Hamel (*Car.*, str. 242, v. 1-12) –, le poète consacre en effet quelques lignes à évoquer sa réclusion :

Or vuelle li vrais rois des chius
Estre merchiables et pius
Vers moi, k'on apele Renclus
De Moiliens, ke ne sois eskius
De lui servir, mais ententius,
(*Car.*, str. 242, v. 1-5).

En se limitant à évoquer son statut par le truchement de son surnom (« *Vers moi, k'on apele Renclus / De Moilliens* »), ce court passage fournit déjà très peu d'indices pour construire sa *persona* autour de l'idée de réclusion, d'autant plus qu'il s'apparente davantage à une demande d'intercession et à une inscription d'auteur qu'à une mise à l'honneur de son érémitisme. Or par-delà son caractère laconique, le principal problème de cet unique passage qui associe le poète à la réclusion réside bien ailleurs.

La diffusion manuscrite de cette strophe cruciale est extrêmement limitée : inaccessible à l'imposante majorité du lectorat de *Miserere* et *Carité*, le douzain qui donne à lire « *moi, k'on apele Renclus* » brille en effet par son absence dans 80% des témoins de *Carité* utilisés par Anton van Hamel (26 manuscrits sur 30)¹²². Sans aller jusqu'à suggérer que cette strophe est apocryphe et qu'elle n'est pas attribuable à l'auteur de *Miserere* et *Carité*, comme l'a d'ailleurs considéré l'éditeur, il n'est pas sans intérêt de noter que les quelques livres donnant cette strophe essentielle (mss. *K, L, S, Y, F* et Σ) ne sont pas les

¹²² Anton van Hamel (éd.), *Renclus, op. cit.*, p. xci.

plus précoces – la plupart provenant des XIV^e et XV^e siècle (mss. *K*, *L*, *Γ* et *Σ*) alors que deux seulement remontent au XIII^e siècle (mss. *S* et *Y*) – comme si la présence de ce passage qui associe clairement l’auteur à un reclus reflétait avant tout les préoccupations d’une certaine postérité, dont on sait qu’elle est avide d’identifier l’auteur par son statut d’ermite. Qu’elle soit authentique ou non, l’intérêt de cette strophe réside surtout dans la tendance globale qu’elle illustre. Les indices historiques de toutes sortes quant à la réception médiévale de *Miserere* et *Carité* (inventaire de bibliothèque, testaments, mentions textuelles, etc.), de même que le paratexte des livres qui les conservent (rubriques, tables, images, etc.), regorgent de rappels du statut de reclus du poète. Pourtant, le texte transmis dans les manuscrits fournit un tout autre témoignage : l’imposante majorité des témoins de *Miserere* et *Carité* ne fournit aucun indice textuel de la réclusion de l’auteur. On assiste donc à un véritable décalage entre le mutisme quasi-complet de l’auteur au sujet de sa réclusion et l’insistance soutenue de son lectorat pour le placer et le replacer dans un tel contexte – à force d’illustrations, d’interpolations et de marqueurs paratextuels de toutes sortes.

En relevant cet écart entre le texte et le hors-texte, il ne s’agit pas de suggérer que le poète de Molliens, en tant que personne historique, n’a jamais été reclus. Bien au contraire, il s’agit de montrer l’importance de ce statut aux yeux du lectorat médiéval, qui ne cesse de le mettre à l’honneur comme s’il faisait partie intégrante des « conditions de félicité » qui permettent la pleine appréciation de l’œuvre. Autrement dit, le statut d’ermite du poète semble ajouter à la valeur perçue de la construction littéraire, comme si la force d’impact de ses conseils édifiants reposait, du moins en partie, sur l’idée qu’ils s’énoncent depuis la cellule à jamais close du réclusoir.

Si cette insistance de la part du lectorat s’explique peut-être de façon générale par le prestige reconnu à toute figure d’ermite et de moine dans les textes littéraires français, elle peut également s’expliquer par la forte portée macabre associée à cette forme particulière de l’érémisme. En associant la voix énonciative de *Miserere* et *Carité* à une figure de « mort-vivant » comme celle du reclus, le poète de Molliens et son public se montrent tout à fait en phase avec une tendance déjà observée dans le reste du corpus hélinandien. En effet, l’usage du modèle strophique des *Vers de la mort* devient souvent l’occasion d’ajouter une coloration funeste à la base même du système énonciatif. Or à la

différence des autres poètes hélinandiens qui reposent à cette fin sur des affirmations explicites et littérales comme « Prochainement mourrai sanz faille » (*Salut*, str. 3, v. 1) ou encore « je suis morz » (*Povretei*, str. 3, v. 5), le Reclus de Molliens mise plutôt sur un réseau de références extérieures à l'espace littéraire pour ajouter une coloration macabre à sa *persona*.

Au sein du corpus hélinandien, *Miserere* et *Carité* ne sont pas les seuls textes à s'appuyer ainsi sur des référents extratextuels pour ajouter une coloration macabre à la voix du poète. Les trois poèmes de Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle qui partagent le titre de *Congés* offrent un important précédent à cet égard dès lors qu'on accepte de les relire, comme le proposent Michèle Gérard et Xavier Deflorenne¹²³, à la lumière de la documentation historique et des pratiques concrètes qui régissent le traitement des ladres au Moyen Âge. En adoptant la *persona* d'un lépreux, ces trois poètes reposent non seulement sur la mise en scène de la morbidité de leur état pour revendiquer leur proximité avec la mort, mais ils s'approprient à leur tour un statut hautement symbolique qui s'apparente à celui d'un véritable « mort-vivant ». Selon l'*Histoire des lépreux au Moyen Âge* de Françoise Beriac, cette connotation macabre s'exprime non seulement par la mort légale et sociale de ces malades, typiquement exclus de la ville et des affaires à cause de la contagion de leur état¹²⁴, mais elle est parfois encadrée, du point de vue des pratiques, d'une « véritable parodie de funérailles, de la levée du corps à l'inhumation¹²⁵ ». Souvent accompagnés en cortège jusqu'à l'Église au son de chants directement empruntés à la liturgie funéraire, les lépreux font parfois l'objet d'une sorte de simulacre d'inhumation alors que le prêtre jette une pelletée de terre sur ses pieds comme sur le corps d'un cadavre en proclamant « *sis mortuus mundo, vivens iterum Deo* ». Comme le signale Michèle Gérard¹²⁶, cette formule associée à la liturgie funéraire qui résume le « passage de la mort au monde à la vie en Dieu » est pratiquement répétée mot pour mot par un Jean Bodel sans doute au fait de ces pratiques : « Dieu qui ma donné ensaigne / D'une mort dont on puet revivre » (*C-J.*, str. 24, v. 11-12). Entre autres exemples du statut limitrophe de ces figures,

¹²³ Michèle Gérard, « “Quand la lepre fleurit” », p. 14-28 et Xavier Deflorenne, « L'intervalle, *plainte* du ladre », art. cit., p. 223-241.

¹²⁴ Françoise Beriac, *Histoire des lépreux au Moyen Âge : une société d'exclus*, Paris, Imago, 1988, p. 207-227.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 218, d'abord cité dans Michèle Gérard, « “Quand la lepre fleurit” », art. cit., p. 23.

¹²⁶ *Idem*

qu'elle désigne coïncidemment par la même image du « mort-vivant¹²⁷ », elle relate notamment un passage issu de la *Vie de saint Denis*, où les lépreux sont présentés par des figures étranges et étrangères qui sont engagées par leur mal « dans les routes qui sont celles de l'au-delà¹²⁸ ». La documentation historique réunie par Françoise Beriac confirme d'ailleurs par la négative l'importance de ces pratiques inspirées de la liturgie funéraire en s'appliquant précisément à les condamner. L'auteur d'un *ordo* anonyme édicté à Troyes en 1455 précise, par exemple, que la messe entourant le départ des lépreux « ne doit point estre des mors, si comme aucuns curés ont accoustumé de faire¹²⁹ ». Quoique condamnée, cette liturgie qui reprend (un peu trop) directement la symbolique de la messe des morts et que les « curés ont accoustumé de faire » encore au XV^e siècle ajoute en somme une nouvelle connotation au statut du lépreux. Non seulement sa maladie lui fait porter un corps « moitié sain et moitié porri ! » (*C-J.*, str. 5, v. 12) qui lui promet une mort prochaine, mais il s'inscrit déjà – tout comme les reclus – dans le registre symbolique de la mort déjà présente.

Xavier Deflorenne repose sur ces données historiques concrètes pour relire et réinterpréter les *Congés* comme des poèmes qui se définissent en partie par un dialogue implicite avec le genre littéraire du *planctus* funèbre. À la fois exploité en latin et en langue vulgaire, ce genre littéraire propose généralement de déplorer la mort d'un tiers comme c'est notamment le cas dans certains poèmes hélinandiens comme l'anonyme *Complainte de Enguerrand de Crequi* et la *Complainte dou conte Huede de Nevers* de Rutebeuf¹³⁰, mais il est revisité par les auteurs des *Congés* depuis le point de vue de la première personne, qui chante pour ainsi dire sa propre mort. Selon cette lecture, les *Congés* seraient donc à situer dans la perspective hautement improbable d'une « lamentation funèbre “autobiographique”¹³¹ ». La lecture de Xavier Deflorenne s'applique non seulement aux *Congés* d'Adam de la Halle et de Baude Fastoul, où le thème de la maladie est omniprésent et où celui de la mort est parfois abordé de façon explicite, mais il peut également se

¹²⁷ *Ibid.*, p. 21-22

¹²⁸ *Idem*

¹²⁹ Cité dans Françoise Beriac, *Histoire des lépreux au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 218.

¹³⁰ Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, *op. cit.*, p. 860-873.

¹³¹ Xavier Deflorenne, « L'intervalle, *plainte* du ladre », *art. cit.*, p. 224.

répercuter selon lui sur un poème comme celui de Jean Bodel malgré l'attention plus limitée qu'il porte aux questions macabres :

Bien que Jean Bodel n'aborde jamais explicitement le thème de la mort (contrairement à Hélinand de Froidmont), celui-ci est contextuellement omniprésent par le « statut » de l'auteur ainsi que par l'occasion lourdement symbolique qui a généré le texte¹³² .

Le statut de lépreux des auteurs de *Congés* contribue en somme à imposer une présence « contextuelle » de la mort, qui modifie leur *persona* et réorganise la portée de leurs textes à la lumière des pratiques funéraires associées à leur état.

Cette dimension « contextuelle » qui transforme et modifie la portée du texte ne manque pas d'évoquer la symbolique macabre associée à la réclusion, qui donne au poète de Molliens l'aspect d'un être déjà trépassé par le biais d'un réseau d'associations extralittéraires. Ainsi la *persona* de l'auteur de *Miserere* et *Carité* telle que revisitée ici trouve un écho direct au sein de la famille hélinandienne. Or il n'est pas anodin qu'il s'agisse précisément des *Congés*, car ce « sous-genre » inauguré par Jean Bodel assume une importance fondatrice dans l'histoire de la poésie en strophe d'Hélinand. Rédigés au tout début du XIII^e siècle (1202), les *Congés* de Jean Bodel sont non seulement les plus anciens représentants de ce « sous-genre », mais ils s'imposent également comme le premier texte connu à revisiter et à réinvestir la strophe des *Vers de la mort*, à peine une décennie après le poème inaugural d'Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197). Comme le résume Xavier Deflorenne, Jean Bodel reprend et détourne la thématique macabre constitutive de cette forme : dans l'un comme dans l'autre de ces textes « la mort est inéluctable et aveugle, à cette différence près que, dans le second cas, la mort du ladre est littéralement vécue. Le lépreux est un “mort-vivant”, c'est-à-dire scindé entre deux mondes et n'appartenant entièrement à aucun¹³³ ». Il devient alors possible d'envisager que les *Congés* de Jean Bodel (ca. 1202), à titre de première imitation des *Vers de la mort*, a pu ouvrir la voie aux poètes comme le Reclus de Molliens (ca. 1224-1229) en orientant de bonne heure la production et la réception de la poésie hélinandienne autour d'un certain « horizon d'attente ». En

¹³² *Ibid.*, p. 228.

¹³³ *Ibid.*, p. 227.

continuité d'Hélinand de Froidmont, qui laissait transpirer et transparaître la mort à travers l'expérience intime de son propre corps, ces poètes qui font partie de ses successeurs immédiats s'inscrivent à nouveau dans le paradigme de la « mort de soi » telle que définie par Philippe Ariès, mais ils lui offrent une portée encore plus dramatique en incarnant, à même leur statut, le moi « déjà mort ».

Dans *Miserere* et *Carité*, ce rapport étroit et incarné avec la mortalité repose en partie sur des référents extra-littéraires, mais il trouve également ancrage dans la trame des textes eux-mêmes. Malgré la réticence de l'auteur à construire sa propre *persona* autour de la réclusion et même de sa portée macabre particulière, il n'hésite pas à reconduire une stratégie poétique tout à fait courante au sein du corpus hélinandien, soit celle d'insister sur la décadence, la faiblesse et la vieillesse de son propre corps. À la manière de nombreux poètes hélinandiens, qui n'hésitent pas à mettre en scène leur déclin physique, il laisse régulièrement entendre qu'il est vieux, frêle et décrépité. Et les médiévistes le prennent généralement au mot. Tout comme Anton van Hamel et Charles-Victor Langlois reposaient jadis sur ces aveux pour conclure que « le poète ne s'attendait plus à vivre longtemps¹³⁴ », les critiques plus récents continuent de faire de même à la manière de Jean-Charles Lemaire en 2007 : « par les confidences qu'il nous livre dans ses deux poèmes moraux, [on sait] qu'il avait déjà atteint un âge avancé quand il a commencé à composer son œuvre¹³⁵ ». Il est peut-être vrai que le Reclus de Molliens était vieux et faible lors de la rédaction de ses deux poèmes. Du moins, il insiste abondamment pour se présenter comme tel : profitant du détour d'une apostrophe pour souligner sa propre vieillesse (« Preste, jou ai mout veü ans », *Car.*, str. 86, v. 1), il affirme que sa voix est à même de faillir (« J'avrai ja tost le vois brisie », *Car.*, str. 43, v. 12) et va même jusqu'à suggérer – par comparaison avec ceux qui sont « biaux » et qui ont « forche de cors » (*Mis.*, str. 85, v. 5 et *Mis.*, str. 84, v. 1) – qu'il est pour sa part dépourvu de vigueur, de beauté et d'attraits¹³⁶. Même s'il est tout à fait possible que le Reclus de Molliens fasse ainsi le portrait fidèle de lui-même, il vaut également la peine de replacer ses « confidences » dans un mouvement plus généralisé.

¹³⁴ Charles-Victor Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge, op. cit.*, t. II, p. 142-143.

¹³⁵ Jean-Charles Lemaire, « ms. 11074-78 », art. cit, p. 218-219.

¹³⁶ « Se tu iés biaux, n'est pas de toi ; / Et moi et toi forma uns Dieus. / Se il voussis, jou fusse autieus / Com tu iés ; s'il te forma mieus, / L'onour en veut avoir a soi » (*Mis.*, str. 85, v. 5-9). « Et tu ki par forche de cors / Ou por dignité iés descors [...] / Nature toi et assoage / Vers moi, ki sui de toi mains fors. / Regarde moi, je port t'image » (*Mis.*, str. 84, v. 1-2 et v. 8-9)

Depuis la conversion tardive du viel Hélinand de Froidmont dans ses *Vers de la mort* jusqu'au « mot de la fin » de Rutebeuf dans sa *Repentance* et par le déclin physique des trois lépreux des *Congés d'Arras*, en passant évidemment par spectre récurrent de la calvitie qui guette Huon de Cambrai et fait l'objet des sarcasmes de Renart, le déclin physique et la vieillesse font presque figure de « taxe d'entrée » dans le domaine de l'énonciation hélinandienne. Si cette insistance sur le flétrissement de la chair participe sans doute à fonder leur autorité sur l'archétype du *senex sapiens*, elle semble également se prolonger dans l'idée d'une proximité intime, personnelle et tout à fait concrète avec la mort. Du moins, la voix des poètes hélinandiens cultive volontiers l'ambiguïté par des formules comme « Ne sai se sui u mors u vis » (*VM-R*, str. 171, v. 2) et « Je m'en morrai prochainement » (*Salut*, str. 3, v. 1), allant jusqu'à déclarer leur propre mort dans le présent de leur énonciation par des formules qui défient toute logique telles « je sui mors entresait » (*VA-G.*, str. 6, v. 10) ou tout simplement « Je suis morz » (*Povretei*, str. 3, v. 6). Cette stratégie caractéristique peut même se poursuivre par le truchement de données « contextuelles », telles que la pratique historique de la « *separatio leprosorum* » qui nourrit la *persona* des trois lépreux d'Arras, mais également dans celles qui régissent l'entrée et le maintien de l'« *ordo mortuorum* », caractérisant les choix austères, funestes et définitifs du Reclus de Molliens. L'intimité avec la mort partagée par l'ensemble de ces postures a sûrement ajouté une valeur dramatique, troublante et peut-être même terrifiante à la portée de cette vérité sans appel : « Ausi morras com jou morrai » (*Mis.*, str. 90, v. 9).

CHAPITRE 6 : LA VIERGE ET LA MORT

Hélinand de Froidmont ne consacre pas une seule ligne à la Vierge Marie dans ses *Vers de la mort* (ca. 1194-1197). Rédigés moins d'une décennie plus tard (1202), les *Congés* de Jean Bodel n'apportent presque aucun changement à cet égard. À l'exception d'un segment de quatre strophes (*C-J.*, str. 42-45) – qui fait débat quant à son caractère original ou apocryphe¹ –, le premier épigone d'Hélinand de Froidmont refuse à son tour d'aborder Notre-Dame dans ses *Congés*, comme si la strophe hélinandienne à ses débuts n'était pas encore perçue comme un véhicule formel de choix pour traiter de cette figure. Il en va tout autrement par la suite. Non seulement la poésie hélinandienne s'ouvre à la thématique mariale sous la plume de quelques poètes précurseurs comme Huon de Cambrai et le Reclus de Molliens, mais cette matière en vient à infléchir la production de la poésie hélinandienne dans son ensemble, si bien qu'elle s'impose – tout juste après le thème de la mort – comme la constante thématique la plus répandue au sein de ce corpus.

Cette obsession hélinandienne pour la Mère de Dieu peut sembler banale et même attendue en regard de la véritable « vogue mariale » qui traverse tous les domaines de la civilisation chrétienne à partir des XI^e et XII^e siècles. Sans même parler des différentes institutions de la société religieuse et laïque qui s'organisent autour de cette figure, voire des organisations proprement littéraires comme le *Puys marial* du nord de la France qui se placent sous le patronat explicite de Notre-Dame², le domaine de la littérature de langue d'oïl est traversé de toutes parts par cette figure. Non seulement est-elle à la source de textes à succès comme les *Miracles Nostre-Dame* de Gautier de Coinci, mais elle se plie et s'adapte à toute la diversité des genres vernaculaires depuis la poésie chantée jusqu'au

¹Ces quatre strophes apparaissent dans un seul des sept témoins considérés dans l'édition de référence, soit notre ms. *S*. Leur authenticité paraissait déjà douteuse à Guy Raynaud à cause de leur style à l'« expression moins précise » qui n'aurait « rien de personnel à Bodel ». Essentiellement stylistiques, ces arguments n'ont pu convaincre les critiques subséquents tels que Paulin Paris et Henri Guy comme le résume Pierre Ruel dans son édition, *Les Congés d'Arras, op. cit.*, p. 23-24. Vu l'absence de preuve définitive de leur caractère apocryphe et leur correspondance d'ensemble avec le propos, ce dernier choisit de les inclure à son édition tout en soulignant les doutes précédemment soulevés quant à ce développement peu représenté.

² Gérard Gros, *Le Poète, la Vierge et le Prince du Puy : étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris / Lille, Klincksieck, coll. « Sapience », 1992.

théâtre en passant par l'hagiographie, la prière, le sermon et même le roman³. En ce sens, la prédilection hélinandienne pour Notre-Dame s'explique sans doute en grande partie, il faut le reconnaître, par une demande indifférenciée de la part du lectorat pour tout type de texte qui traite de cette figure hautement prisée.

On peut toutefois avancer que la présence récurrente de la Vierge en domaine hélinandien ne se laisse pas uniquement réduire à un effet de mode. Tout indique au contraire que cette figure est présentée sous certains angles, au détriment de certains autres, dès lors qu'elle entre dans le territoire distinct des poèmes hélinandiens. Le plus souvent invoquée dans des prières qui réinvestissent incidemment les traits invariables et caractéristiques du noyau dur de cette écriture (apostrophe, première personne, lyrisme de persuasion), la figure de Notre-Dame est loin de se limiter à un contrepoids religieux de la figure courtoise de la Dame, qui serait avant tout exaltée pour sa féminité surnaturelle ou sa perfection dans la grâce, comme dans la plupart des prières chantées. Dans les poèmes hélinandiens, elle apparaît dans un tout autre registre : elle devient le « tu » de la confiance d'un « je » angoissé devant le poids de ses propres péchés, qui cherche en elle un remède adapté au nouveau mal de la « mort de soi ».

Du fait du peu d'attention critique portée au « tournant marial » de la poésie hélinandienne, cette hypothèse demeure inédite. Elle est néanmoins en phase avec l'état général de la critique. En effet, il est généralement admis que la fonction et les caractéristiques littéraires de la Vierge peuvent se modifier en fonction de l'appartenance générique d'une œuvre. Cette figure qui sert par exemple à activer l'intervention du surnaturel dans le genre du miracle marial peut également devenir l'objet, dans la chanson religieuse, d'une exaltation sentimentale calquée sur les conventions de la *fin'amor*. À ce potentiel de modulation bien connu, qui reflète les conventions propres à différents genres littéraires, s'en ajoute un autre qui a été mis en lumière par Maureen Boulton dans son ouvrage *Sacred fiction. Lives of Christ and the Virgin*, paru en 2015. À l'intérieur d'une même catégorie générique, soit celle de l'hagiographie en l'occurrence, elle a noté que le

³ Parmi les ouvrages généraux sur le traitement littéraire de la Vierge au sein de ces différents genres, on consultera Daniel O'Sullivan, *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric*, Toronto, University of Toronto Press, 2005 ; Gérard Gros, *Ave Vierge Marie*, *op. cit.* ; Adrienne Hamy, « *Micas collegi et spicas coadunavi*, ou comment écrire un sermon marial au XIII^e siècle », *Memini. Travaux et documents*, 2014, vol. 18, 2014 et Maureen Boulton, *Sacred Fiction*, *op. cit.*

traitement littéraire de la Vierge peut également se modifier en s’alignant à la facture formelle de l’œuvre :

The author who composed theses [lives of Christ and the Virgin] made formal choices that their audience recognized and that provide them one frame of reference for reading them [...]. For example, several works are composed in laisses of decasyllables or alexandrines, and it is my contention that the choice of verse is a conscious allusion to the chanson de geste [...]. Most of the works in the corpus are composed in octosyllabic couplets, and most of them also exhibit other characteristics of romance⁴.

La tendance bien connue qui consiste à moduler la fonction de la Vierge en fonction des caractéristiques génériques pourrait donc s’articuler de surcroît, selon cette hypothèse récente, à de simples choix métriques et formels. En ce sens, il serait donc tout à fait légitime d’envisager que la figure de Notre Dame puisse assumer une fonction spécifique lorsqu’elle s’associe à une forme comme le douzain hélinandien. Même si cette question n’a encore jamais été explorée en détail par la critique – et qu’elle mériterait très probablement une étude à part entière tant les liens entre la poésie hélinandienne et la prière mariale semblent fondateurs et déterminants –, elle mérite sans nul doute un survol, ne serait-ce que pour jeter quelques lumières sur le succès médiéval du Reclus de Molliens. Pourquoi l’unique section mariale de l’œuvre du Reclus de Molliens paraît-elle aussi centrale aux yeux de son lectorat médiéval ? Existe-t-il un lien entre l’appartenance de l’œuvre au corpus des *Vers de la mort* et la notoriété de son *Oraison de nostre dame* ? Faute de répondre de façon définitive à ces questions somme toute nouvelles, il convient d’opérer un simple survol.

La Vierge et la Mort : une question de forme et de manière ?

Texte à succès du XIV^e siècle, le *Pelerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville (ca. 1330-1332) présente une scène qui ne manque pas d’intérêt pour saisir les

⁴ Maureen Boulton, *Sacred Fictions*, *op. cit.*, p. 16-17. Traduction : « Les auteurs ayant composé ces [vies du Christ et de la Vierge] ont fait des choix formels que leur public reconnaissait et qui leur offrait un cadre de référence dans la lecture [...] Par exemple, plusieurs de ces textes sont composés en *laisses* de décasyllables ou d’alexandrin, et j’estime que ce choix de vers est une allusion consciente à la *chanson de geste* [...] La plupart des textes du corpus sont composés en couplets d’octosyllables et la plupart d’entre eux affichent également les caractéristiques du roman ».

liens entre la poésie hélinandienne et la prière mariale. Alors qu’approche la fin de ce long récit allégorique en couplets d’octosyllabes rimés, le « je » du narrateur est confronté à une véritable crise existentielle : il appréhende non seulement la mort de son corps (*mors prima*), mais également celle de son âme, car elle s’expose, à cause du poids de ses péchés, au châtement éternel dans l’au-delà (*mors secunda*). Cette crise trouve bientôt son dénouement dans l’une des apparitions de la figure de la Grâce de Dieu⁵, qui suggère au narrateur de s’adresser à la Vierge Marie, sous la forme de la prière, pour lui demander d’être son « advocate » au jour du Jugement. Plutôt que de s’exécuter rapidement et de répondre à l’urgence existentielle qui le tiraille, il prend la peine de demander « comment prier la devroie » en s’enquérant, dans une sorte de prélude en couplet d’octosyllabes, de la « fourme » précise, de la « guise » et la « maniere » à adopter dans la prière :

Mes se fourme me donniez
 Et la guise me moustriez
 Comment prier la devroie,
 Tres volentiers (je) le feroie [...]
 Volentiers euvre ma bouche
 Et de bon cuer la prierai
 En tel maniere com sarai ;
 (PVH., v. 10867-70 et 10864-66)

Alors que le narrateur s’informe avec avidité de ces différents aspects formels, il ne pose aucune question sur le contenu de la prière, comme si sa « maniere » importait davantage que sa « matiere ». Cette insistance déjà marquée sur la forme est d’ailleurs appelée à s’accroître lorsque que le narrateur découvre l’« escrit » que la Grâce de Dieu lui remet en mains propres pour répondre à sa requête :

Or vous di que l’escrit ouvri
 Et le desploiai et le vi.
 De touz poins fis ma priere
 En la fourmë et (en la) maniere
 Que contenoit le dit escrit

⁵ Pour une analyse littéraire et structurelle de cette figure de guide, qui est à la fois personnage et personnification, voir Julia Drobinsky, « Médiatrices par intermittence. Espérance dans le *Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut et Grâce de Dieu dans le *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville », dans *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 71-92 et pour la lecture de cette figure à la lumière de la doctrine cistercienne de la Grâce, voire Pomel Fabienne, *Les Voies de l’au-delà*, op. cit., p. 413-415.

Et si com Grace l'avoit dit.
La forme de l'escrit orrez,
(*PVH.*, v. 10883-89)

Désormais à même de pouvoir enfin réciter cet « écrit » salutaire capable de répondre à l'urgence du pardon et de contourner la mort, le narrateur se donne à nouveau la peine d'attirer l'attention sur « la fourmë et [la] manière / Que contenoit le dit escrit », allant jusqu'à se tourner vers son auditeur-lecteur (« orrez ») pour l'inciter à remarquer à son tour la surface extérieure du texte : « La forme de l'escrit orrez ». Or faut-il s'en étonner, la forme qui se met ainsi en scène pendant plus d'une trentaine de vers (v. 10864-10893) et qui se fait désirer à la manière du dénouement d'une intrigue est nulle autre que la strophe d'Hélinand (v. 10894-11192). Plus d'un siècle après l'entrée en scène de la Vierge en domaine hélinandien, ce texte du XIV^e siècle continue d'employer la strophe des *Vers de la mort* pour déployer une prière mariale dans un contexte de crainte de la mort et du jugement : « De mes douleurs me fais confort / Et me respites de la mort, » (*PVH.*, v. 10799-10800).

Cette oraison hélinandienne, dont la structure est soutenue par un acrostiche abécédaire, fait l'objet d'une réception médiévale singulière, qui permet de supposer que le lectorat médiéval a saisi l'importance du lien entre la prière mariale et le douzain des *Vers de la mort*. Le premier cas est celui d'une mise en prose du *Pèlerinage de la vie humaine* du milieu du XV^e siècle (1465), attribué à un certain Clerc d'Angers⁶. Dans ce contexte où l'ensemble du travail de Guillaume de Digulleville est soumis à un strict processus de dérimage et que les divers poèmes insérés sont soit supprimés, soit soumis à un remodelage formel assurant le passage du vers à la prose, il n'est pas anodin que cette prière à Marie *en particulier*, comme l'a signalé Stephanie A. V. G. Kamath⁷, conserve sa forme hélinandienne d'origine. Le second cas de figure est celui d'une traduction anonyme

⁶ Françoise Bourgeois (éd.), *Réécriture de la mise en prose du Pèlerinage de vie humaine dans le manuscrit Paris, BNF, FR. 12461*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. Il faut noter que certaines versions de ce texte excluent la prière comme donnée dans Anne-Marie Legaré (éd.), *Le Pèlerinage de vie humaine en prose de la reine Charlotte de Savoie*, Bibermühle / Rotthalmünster, Tenschert, coll. « Illuminationen », 2004.

⁷ Voir l'analyse complète de Stephanie A. V. G. Kamath, « Deversifying knowledge: the poetic alphabet of Prose *Pèlerinage de la vie humaine* », dans *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, *op. cit.*, p. 111-124. Le maintien de la forme hélinandienne dans la version en prose a d'abord été signalé par Johann Jakob Stürzinger (éd.), *Pèlerinage de l'âme*, *op. cit.*, p. 338 (en note de bas de page).

de l'œuvre de Guillaume de Digulleville en moyen néerlandais, le *Pelgrimage vander menscheliker creaturen*. Parmi l'ensemble des textes hélinandiens insérés dans l'original français, cette oraison est la seule à réapparaître dans cette traduction, où elle conserve à nouveau sa métrique d'origine⁸. Ces deux adaptations du *Pelerinage de la vie humaine* fournissent un indice privilégié quant à la réception médiévale de cette prière. Puisque toute réécriture suppose d'abord une relecture et qu'elle peut donc refléter les priorités poétiques de son auteur-lecteur, sinon celles de son destinataire, elles permettent de supposer – en continuité avec l'insistance portée dans le texte original à la « fourme » et la « maniere » de cette prière mariale – que le lectorat médiéval de l'œuvre a pu accorder une importance particulière, voire une valeur poétique spécifique à la forme hélinandienne de cette oraison insérée.

Il suffit en effet de replacer cette prière dans le contexte plus général de sa famille formelle, à savoir celle des prières mariales en strophe d'Hélinand, pour constater que sa réception médiévale révèle une tendance poétique de première importance. Depuis l'œuvre du Reclus de Molliens jusqu'à l'extinction de la tradition hélinandienne au courant du XV^e siècle, la plupart des prières de ce corpus sont en effet destinées à « respite[r] la mort », c'est-à-dire à offrir un réconfort devant l'angoisse de la *timor mortis*. Il s'agit de déployer un discours personnel qui s'oriente vers la Vierge dans le but d'obtenir son intercession dans la lutte contre la mort et le jugement *post-mortem* des âmes. Pour assumer ce rôle spécifique, il n'est pas anodin que ces prières se tournent tout spécialement vers la Vierge – surtout dans le contexte du second Moyen Âge.

Ces prières se laissent en effet replacer dans un mouvement de civilisation plus général qui donne lieu à une véritable reconfiguration du statut de la Vierge dans le système des croyances chrétiennes. On se permettra de rappeler que, dans l'histoire du christianisme, la Vierge Marie n'a pas toujours été conçue comme une figure capable de prier pour les pauvres pécheurs, maintenant et à l'heure de leur mort comme le veut la pétition finale de l'*Ave maria*. En témoigne l'histoire même de cette prière – dont la dernière section tout juste évoquée n'a été autorisée qu'au XVI^e siècle à l'initiative du pape Pie V (1568)⁹. Jusqu'à cette date relativement récente, cette prière de première importance

⁸ Ingrid Biesheuvel (éd.), *Die Pelgrimage vander menscheliker creaturen*, *op. cit.*, p. 92-95.

⁹ « Hail Mary », *Catholic encyclopedia*, *op. cit.*, t. VII, p. 616-617.

au sein du culte de la Vierge circule sous une forme encore incomplète et partielle par rapport à celle qui s'impose définitivement par la suite. Dans sa version autorisée, du moins, elle se résume aux deux segments initiaux tirés de l'Évangile qui donnent la salutation angélique *Ave Maria, gratia plena / Dominus tecum / Benedicta tu in mulieribus* (Luc I, 28) suivie de la formule de la Visitation à sainte Élisabeth *Et benedictus fructus ventris tui [Jesus]*¹⁰ (Luc I, 42). Quant à la finale qui s'ajoute à ce premier segment biblique et qui s'adresse à la Vierge pour lui demander son intercession dans la lutte contre le péché et la mort (*Sancta Maria, Mater Dei, / ora pro nobis peccatoribus / Nunc et in hora mortis nostrae / Amen*), elle ne fait pas encore partie de la version diffusée par les canaux officiels de l'Église, mais elle se développe progressivement en marge du canon et du dogme tout au long du second Moyen Âge.

Déjà recensée sous des formes variantes dès le XII^e siècle, la finale de l'*Ave Maria* circule dans le domaine de la littérature paraliturgique et du sermon jusqu'au XV^e siècle avant de trouver sa formulation définitive en 1514 et de recevoir l'approbation papale quelques années plus tard¹¹. L'histoire de cette prière peut sembler relever à premier vue de la simple anecdote historique, mais elle s'avère pourtant emblématique des mouvements de l'histoire longue du christianisme, qui contribuent à redessiner les traits de la figure mariale et qui font pratiquement de cette prière « *a verbal icon*¹² ». Au cours de cette période, la Vierge Marie n'est plus uniquement envisagée sous l'angle de sa maternité surnaturelle (*Et benedictus fructus ventris tui [Jesus]*), de sa féminité supérieure ou de sa perfection dans la grâce (*Ave Maria, gratia plena / Dominus tecum / Benedicta tu in mulieribus*), mais elle s'augmente d'un nouveau rôle de *mediatrix*¹³, qui en fait une puissante alliée capable d'intercéder en faveur des pécheurs (*ora pro nobis peccatoribus*)

¹⁰ L'addition du nom « Jesus » à la suite de cette formule, qui n'a été réalisé qu'au XIII^e siècle, serait attribuable au pape Urbain IV (1261-1264), *Ibid.*, p. 616.

¹¹ *Idem*

¹² Nicholas Ayo, *The Hail Mary: A Verbal Icon of Mary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1994.

¹³ « *Mediatrice* of all graces », *Catholic Encyclopedia*, *op. cit.* p. 258-259. La toute première occurrence recensée en Occident remonte à une traduction de la vie de Theophile par Paul Diacre. Il est cependant admis que la diffusion et la formalisation du titre de *Mediatrice* est autrement plus significative à partir des XI^e et XII^e siècles. Voir également le survol historique proposé par Jean-Marie Moeglin, *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne : autour d'une pratique sociale*, Genève : Librairie Droz, coll. « Hautes études médiévales et modernes », 2004.

dans le présent de la dévotion (*nunc*) comme dans le futur, au moment ultime de la mort (*et in hora mortis*).

Simple forme littéraire de langue vulgaire, la poésie hélinandienne n'est évidemment pas à l'origine de cette réorientation du statut de la Vierge. Toutefois, elle n'est pas non plus sans effet quant à sa diffusion auprès des laïcs. En offrant un véhicule littéraire accessible aux *illiterati* qui permette d'interpeller Notre-Dame en sa nouvelle fonction de *mediatrix*, les prières du corpus contribuent à inscrire la prière d'intercession mariale dans le quotidien du public de langue vulgaire et dans l'intimité de leur pratique de dévotion. À une époque où l'oraison mariale la plus connue et la plus diffusée auprès de ce même public, à savoir l'*Ave Maria*, se limite encore à célébrer cette figure sous l'angle de sa perfection et de sa maternité divine, la poésie hélinandienne participe de la propagation d'une nouvelle pratique qui consiste à affronter le péché et la mort avec l'espoir d'une intercession mariale. Loin de se limiter à cette fonction exotérique, qui consiste à expliquer le *quid* et le *quod* de ces nouveaux pouvoirs d'intercession dans une forme adaptée aux particularités du public de langue vulgaire, les prières du corpus proposent une expérience esthétique à part entière, qui engage les traits poétiques les plus caractéristiques de cette écriture. Ainsi l'inspiration sombre insufflée dans ces textes depuis les *Vers de la mort* fait l'objet d'un détournement thématique, qui s'oriente de l'obscurité vers la lumière en passant de la crainte de la mort à l'espérance d'une intercession mariale.

Poème hélinandien daté de la fin du XV^e siècle, le *Lay a l'onneur de la Vierge Marie* d'Achille Caulier illustre parfaitement ce détournement, qui consiste à réinvestir la posture typique de l'énonciation hélinandienne en adoptant une *persona* macabre et quasi-fantomatique, située dans l'intervalle entre la vie et la mort. Plus précisément, ce *Lay* reprend un procédé qui relève pratiquement de la topique au sein du corpus et qui consiste – par un énoncé qui défie toute logique – à déclarer sa propre mort comme un fait accompli. À la manière de poètes hélinandiens comme Robert le Clerc d'Arras et Rutebeuf qui déclaraient « Ne sai se sui u mors u vis » (*VM-R*, str. 171, v. 2) ou tout simplement « je suis mors » (*Povretei*, str. 3, v. 6), l'auteur de cette prière mariale s'exclame « Mort suis » ou encore « Helas ! Je suy a mort cité », suggérant que sa condamnation à mort n'est plus à venir, mais qu'elle s'est déjà produite. Cette stratégie typiquement hélinandienne, qui ajoute une dimension funeste à l'*ethos* du poète, est réinvestie à des fins rhétoriques un peu

différentes sous la plume d'Achille Caulier. Le poète est déjà mort *si et seulement si* la Vierge refuse d'intercéder en sa faveur :

Helas ! Je suy a mort cité
Se ta piteable amitté
N'y vient mettre opposition
D'éternelle captivité
Dont mes pechiés ay herité
(*Lay a l'onneur de la Vierge Marie*, str. 10, v. 1-5)

La différence est notable : dans cette prière, le « je » du poète ne s'associe plus à la *mors prima* qui affecte exclusivement le corps et qui met fin à son exil dans l'ici-bas, mais renvoie plutôt à l'expérience définitive et plus cruelle encore de la *mors secunda*, qui prive l'âme de la vie éternelle dans la grâce de Dieu. En se déclarant ainsi « mort cité » comme si la justice divine avait déjà posé son verdict, il réinvestit la posture typique du poète hélinandien pour faire sentir les conséquences funestes de ses péchés dans l'ici-et-maintenant de son énonciation. Terrifiante et pitoyable, cette *persona* de condamné à mort sert des visées édifiantes en tenant lieu d'avertissement pour tout lecteur qui a commis quelque faute et qui s'expose par le fait même à un sort comparable.

Or elle sert avant tout la cause du « je », qui cherche à attirer la pitié et l'intercession de la Vierge par la prière. Pour ce poète coupable d'« un million » de fautes, qui s'ajoutent à celles dont il a « hérité » depuis le péché originel, la « mort à perpétuité » paraît inévitable si la Vierge refuse d'intercéder en sa faveur :

J'ai fait des maux un million,
Et tant suis a ma(l) usité
Que se ta preservacion
N'y met briefve provision
Mort suis a perpetuité.
(*Lay a l'onneur de la Vierge Marie*, str. 2, v. 8-12)

La proximité particulière avec la mort qui caractérise la *persona* des poètes hélinadiens est en somme réinvestie pour offrir le « piteable » spectacle d'un condamné à mort : animé d'une dernière lueur d'espoir, il se tourne vers la seule Dame capable de renverser, dans un geste régalien, sa sentence d'« éternelle captivité ».

Ce spectacle semble avoir plu au lectorat médiéval. Non seulement la prière d'Achille Caulier réapparaît dans près d'une dizaine de manuscrits médiévaux¹⁴, mais elle semble avoir été assez renommée auprès du public pour être évoquée par son seul *incipit* (« O digne preciosité ») dans un *Art poétique* du XV^e siècle, qui l'utilise comme exemple emblématique de la strophe d'Hélinand. L'*Art de rhétorique* de Jean Molinet donne à lire : « D'autre taille de rime, nommée vers douzains ou deux et as, sont plusieurs histoires et oroisons richement decoréez, comme *O digne preciosité*¹⁵ ». À l'époque de cet *Art poétique*, la prière mariale d'Achille Caulier semble avoir été assez connue du public pour que la seule mention de son premier vers suffise à raviver la mémoire de la suite. La renommée de cette prière au XV^e siècle permet peut-être même d'envisager que la « taille de rime » hélinandienne se laisse moins naturellement associer aux *Vers de la mort* qu'à un texte comme *Lay a l'onneur de la Vierge Marie*, qui remodèle son caractère macabre d'origine au profit de la prière mariale d'intercession.

Au XV^e siècle, l'association entre la poésie hélinandienne et la prière mariale d'intercession est en effet fixée, cristallisée et établie par plusieurs années de pratiques poétiques. Les procédés utilisés à cette fin montrent d'ailleurs une grande continuité au fil des âges. En témoigne la *Prière* mariale sans titre datée de la première moitié du XIV^e siècle (*inc.* : « Quiconques met s'entencion »)¹⁶ qui figure à titre d'*unicum* dans le manuscrit *A* (BNF fr. 12483, f. 70r-71v). Plus d'une centaine d'années avant Achille Caulier, le poète anonyme à qui l'on doit cette *Prière* mise sur une hypertrophie des conséquences du péché en déclarant sa propre mort dans l'ici-et-maintenant de son énonciation : « Et m'ame, qui tant est chetive, / Morte est par pechié [...] » (str. 3, v. 10-11). Cette mise en scène, qui tend à dramatiser le spectre de la *mors secunda* en la montrant déjà à l'œuvre dans l'« ame chetive » du poète, sert à nouveau à montrer l'urgence d'une intercession de la Vierge, qui est interpellée immédiatement après l'hémistiche du vers tout juste cité : « Morte est par pechié, *fai la vive* » (str. 3, v. 11). Texte autrement plus diffusé, le *Pelerinage de la vie humaine* fait pratiquement la même chose dans la fameuse prière

¹⁴ Voir la tradition manuscrite donnée par Jonas, *loc. cit.*, < <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/7303> > (consultée 05.03.2019).

¹⁵ L'*Art de rhétorique* de Jean Molinet donne à lire : « D'autre taille de rime, nommée vers douzains ou deux et as, sont plusieurs histoires et oroisons richement decoréez, comme *O digne preciosité* [...] », Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶ Éditée et datée par Arthur Langfors, « Notice du manuscrit français 12483 », *art. cit.*, p. 566-570.

mariale qui apaise la *timor mortis* du narrateur : « Ma povre ame, je t'aporte, / Sauve la, ne vaut que morte » (*PVH.*, v. 10913-14). Que la mort du pécheur soit présentée comme un fait accompli (« Morte est par pechié ») ou comme un spectre virtuel (« ne vaut que morte »), il n'en demeure pas moins que la poésie hélinandienne semble se caractériser par une approche particulière de la prière mariale, qui lui assure une certaine spécificité. L'*ethos* macabre qui caractérise l'énonciation hélinandienne depuis les *Vers de la mort* semble volontiers mis à profit pour ajouter à l'impact dramatique d'une prière.

Cette association semble d'ailleurs assez ferme, dès la seconde moitié du XIII^e siècle, pour que l'auteur anonyme du *Dit de la Tremontaine* s'en joue adroitement dans le cadre d'une composition en strophe d'Hélinand, dont tout l'intérêt réside dans le détournement des codes poétiques. Comme l'avait déjà remarqué Arthur Langfors¹⁷, l'une des parades littéraires déployée dans ce texte, qui dialogue avec diverses traditions, engage activement l'*Ave maris stella*. Cet hymne marial qui fait partie du répertoire des chants grégoriens depuis son origine présente la Vierge comme l'étoile visible en haute-mer qui, pleine de grâce et de beauté, est capable de guider le pécheur par sa lumière¹⁸. Si le vocabulaire stellaire suggéré par le titre de la *Tremontaine* suffit déjà à évoquer cet hymne marial, le contenu du poème abonde encore plus clairement en ce sens comme en témoignent les tous premiers vers : « Bele plus douche que seraine, / Estoile tresmontaine / A qui j'adreche mon voiage / Tant estes de grant pleine biauté » (str. 1, v. 1-4). Alors que le vocabulaire du « voiage » et de la « plaine biauté » s'unit dans l'apostrophe initiale à l'évocation explicite de l'« estoile », tout est mis en œuvre pour susciter l'attente d'une réécriture en langue vulgaire de l'*Ave maris stella*. Non content d'invoquer ces codes de la littérature mariale, l'auteur anonyme du *Dit de la Tremontaine* adopte une *persona* typique du poète hélinandien qui tire sa force de persuasion de sa proximité avec la mort. Dès la strophe initiale, il demande secours « En garisons de mon malage » (str. 1, v. 6) et va jusqu'à laisser directement planer sur le poème la menace de son trépas : « Mais se chis maus ne m'asouage / J'en morrai, soiés ent chertaine » (str. 1, v. 10-12).

¹⁷ Arthur Langfors (éd.), « *Le Fabliau du moine. Le Dit de la Tremontaine* », art. cit., p. 564-565.

¹⁸ Hilda Graef, *Mary. A History of Doctrine and Devotion*, Westminster, Christian Classics 1985, p. 174-175.

Or cette reprise adroite des codes hélinandiens, couplée à l'évocation « *one of the most popular of all Marian hymns*¹⁹ », ne sert qu'à opérer, tout bien considéré, un détournement supplémentaire des registres et des matières. Car le poète ne s'adresse pas à Notre-Dame, mais bien à *sa* dame en mobilisant les ressources conjuguées de la prière mariale et de la poésie hélinandienne afin d'obtenir d'elle, sous la menace de sa mort imminente, un simple secours amoureux : « Qui si m'embrace et si m'atise / Que j'en morrai, je ne gart l'eure, / Se li secours trop mi demeure » (str. 4, v. 5-7). Tout l'intérêt du *Dit de la Tremontaine* repose en somme sur sa capacité à mêler adroitement les registres et les codes : à la métaphore filée du guide stellaire qui « est el firmament asisse / Ou ele luist et refflamboie » (str. 10, v. 2-3) et qui ne cesse de rappeler l'*Ave maris stella*, s'ajoute un jeu avec les conventions de la lyrique courtoise qui s'exprime non seulement par le thème amoureux, mais également par la technique des *coblas capfinidas*, déjà mentionnée au sujet de ce même texte. Au sein de cet espace de jeu littéraire ambigu, où la figure de la Dame s'associe et se dissocie tout à la fois de celle Notre-Dame, dans un mouvement qui frôle les *contrafacta* caractéristiques de la poésie médiévale à sujet marial, le « je » du poète n'hésite pas à mobiliser ce qui fait la force de persuasion particulière du lyrisme hélinandien en associant son mal d'amour au mal de mort : « Cis maus m'a mort, cis m'asome » (str. 5, v. 7).

Les liens intimes entre la Vierge et la Mort en domaine hélinandien pourraient encore s'illustrer par d'autres exemples qui peuvent notamment passer par la réception manuscrite. Petit poème d'une seule strophe, qui exploite la topique de la mort entraînée par le fruit défendu, le *Dit de la pomme* de Beaudouin de Condé propose un véritable concentré d'équivoques et de paronomases :

En une pume fu *la mors*,
 D'un mors dont si fumes *là mors*
 C'après *ce mors* n'ot que *remordre*,
 Car tous fu li mondes *là mors*.
 Saciés, ce ne fu pas *là mors*
 Dont au cuer puist joie *remordre*.
 Ha ! con ci ot mal *mors* à *mordre*,
 Qui nous fist *mors* et Diu *amordre*
 Pour nous à *mort*, n'i fust *amors*

¹⁹ *Idem*. Traduction : « l'un des hymnes mariaux les plus populaires ».

Fors por nous de *mort desamordre*
Et de pecié, por nous *remordre*
A lui dont fumes desamors.
(*Dit de la Pomme*, str. 1, v. 1-4).

Ce petit texte d'à peine 12 lignes qui donne près d'une vingtaine de dérivés sonores des termes « la mors » et « le mors » reprend à l'évidence les thèmes les plus caractéristiques de la poésie hélinandienne²⁰. Son intérêt réside surtout dans les liens étroits qu'il cultive, sur le plan de la réception, avec un autre poème du même auteur qui propose, pour sa part, une prière mariale en strophe d'Hélinand : l'*Ave Maria* de Baudouin de Condé. Si cette oraison cultive déjà quelques jeux de mots qui ne manquent pas d'évoquer le *Dit de la Pomme* en mentionnant les pouvoirs de la Vierge « Sus la mort, qui tous nous adame / Par le mors, qui tous nous endame, / Qui fu en la pume endamée » (*Ave Maria*, str. 3, v. 4-6), le manuscrit *W* (Bruxelles, KBR 9411-26) tend résolument à les renforcer. Non content de copier l'*Ave Maria* de Baudouin de Condé (f. 139r-140r) à la suite de son *Dit de la Pomme* (f. 138v), ce témoin va jusqu'à les fusionner l'un l'autre, comme l'a noté Céline van Hoorebeeck à la suite d'Auguste Scheller²¹, en les présentant comme s'il s'agissait d'un seul et même poème sous la rubrique « *Chi commence li ave maria* » (f. 139v). Dans ce contexte, le petit concentré sonore sur le « mors » de la « mors » du *Dit de la pomme*, qui apparaît comme un texte indépendant dans tous les autres témoins²², devient littéralement le prologue de cet *Ave Maria* – offrant ainsi un rappel général des liens entre la mort et le péché avant de se tourner vers celle qui possède, par ses prières, le pouvoir de les délester : « Dame, vo fil qui desporta / Infier, dont il nous desporta, / Pryés k'encor nous en desporte. » (*Ave Maria*, str. 7, v. 10-12).

Pour illustrer encore ces liens, on pourrait en évoquer des « avatars²³ » pour reprendre l'expression utilisée par Levente Seláf au sujet de la prière mariale qui figure à titre d'insertion dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (v. 432-539). Intégrée à la pièce

²⁰ Cette topique se retrouve d'ailleurs chez Hélinand de Froidmont (*VM-H.*, str. 13, v. 1-5)

²¹ Auguste Scheller (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, op. cit., t. I, p. 181 et Céline van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », art. cit. p. 134-142.

²² Ce texte apparaît à titre de texte indépendant dans les mss. Arsenal 3524 et BnF fr. 1446, ainsi que dans les mss. *S* et *A* de la tradition du Reclus.

²³ Levente Seláf, « La strophe d'Hélinand », art. cit., p. 78.

sur le mode du « collage²⁴ » – suivant le terme proposé dans « typologie de l’insertion » de Jacqueline Cerquiglini-Toulet lorsqu’il s’agit de désigner les cas de figure où le « je » du récit d’accueil se confond avec celui du texte inséré –, cette prière mariale apparaît dans la bouche du personnage principal à un moment pivot du drame. Alors que le « je » de Théophile se tourne vers la Vierge par la prière afin d’éviter la mort éternelle, il aligne une série de douzains hexasyllabiques qui reprennent à l’identique le parcours rimique du douzain d’Hélinand (*aabaabbabba*) tout en modifiant son mètre caractéristique :

Dame sainte Marie,
Mon corage varie
Ainsi que il te serve,
Ou ja mes n'ert tarie
Ma dolors ne garie,
Ains sera m'ame serve.
Ci avra dure verve
S'ainz que la mors m'enerve
En vous ne se marie
M'ame qui vous enterve.
Souffrez li cors deserve
L'ame ne soit perie.
(Rutebeuf, *Miracle de Théophile*, v. 456-467)

Si Rutebeuf est généralement réputé pour son adroit maniement des codes poétiques, il est sans doute bien au fait des conventions hélinandiennes, car il se distingue comme l’auteur de langue d’oïl ayant le plus souvent exploité ce douzain. Ainsi le choix de cette forme quasi-jumelle – dans le contexte de cette oraison salutaire où le « je » réclame l’aide de la Vierge alors que « la mort [l]’énerve » – ne relève sans doute pas du hasard. Du moins, elle porte fruit, car elle permet à Théophile, comme il le résume en ces termes à la suite de sa prière, de le détourner de la mort qui l’habitait déjà :

Anemis, qui les bons assaute,
Ot fet a m’ame geter en faute
Dont mors estoie.
La Dame qui les siens avoie
M’a desvoié de male voie
(*Ibid.*, v. 608-612)

²⁴ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Pour une typologie de l’insertion », *Perspective médiévales*, vol. 3, 1977, p. 9-14.

Tandis que son péché le jetait déjà dans l'abîme du trépas alors qu'il était encore en vie (« Anemis [...] a m'ame geter en faute / Dont mors estoie »), Théophile est « desvoié de male voie » en s'adressant à Notre-Dame dans une insertion en rythme *aabaabbbabba* qui marque peut-être *mutatis mutandis* l'une des premières entrées en scène de la pratique tardive de l'insertion hélinandienne.

Depuis les petites prières mariales anonymes du XIII^e siècle jusqu'aux oraisons tardives à grand succès de Guillaume de Digulleville et d'Achille Caulier, en passant par quelques voies détournées comme le jeu sur les codes de l'*Ave maris stella* ou le petit préambule ajouté à l'*Ave Maria* de Baudouin de Condé, la poésie hélinandienne invoque volontiers la mère de Dieu en sa quantité d'alliée pour « respiter la mort ». Évidemment, cette fonction n'a rien d'exclusif aux prières mariales du corpus ; bien au contraire, elle s'inscrit, comme on l'a vu, dans un mouvement de civilisation général. Il reste que ce lien topique s'exprime en domaine hélinandien par une série de stratégies essentielles à la poésie de cette forme qui engagent l'incessant recours à l'apostrophe, mais peut-être également l'adoption d'une *persona* fondée dans le rappel du trépas. Il est à parier que les appels du poète qui se tourne vers la Vierge en disant « Ma povre ame, je t'apporte, / Sauve la, ne vaut que morte » ou encore « Et m'ame, qui tant est chetive, / Morte est par pechié, fai la vive », allant jusqu'à se déclarer « Mort cité » et même « Mort suis a perpetuité » (*Lay à l'onneur*), ont gagné un impact dramatique supplémentaire du fait qu'ils s'énoncent en strophe d'Hélinand, dans la continuité d'une forme qui cultive un rapport étroit entre le « moi » et la « morz » depuis son origine.

Ces différentes stratégies réapparaissent dans l'oraison finale du *Miserere*, où elles s'inversent tout en s'amplifiant. Pour le Reclus de Molliens, il s'agit moins de déclarer sa propre mort que d'inciter son public à envisager la sienne en lui présentant, dans les quelques strophes qui précèdent la prière mariale (*Mis.*, str. 253-258), une image quasi-cadavérique de lui-même. Dans ce passage d'introduction, l'apostrophe hélinandienne devient l'occasion d'interpeller l'auditeur-lecteur en s'adressant à lui comme à un malade à l'agonie : « Hom refroidiés », « Hom sans colour », « Hom entaiiés », « Hom desnaiié », « Hom desvigoré », le public ainsi interpellé se fait tendre une image morbide qui lui présente sa propre perte d'« ardour », de « calour » et de « santé » comme si elle relevait à

son tour du fait accompli. Ainsi la dynamique observée plus tôt réapparaît en sens inverse : par le miroir troublant de ces apostrophes, qui obligent le destinataire à s'envisager lui-même sous la forme d'un moribond, le public devient celui qui doit penser sa propre mort comme si elle était en train de se produire.

Alors que la dynamique est ainsi inversée, elle est également appelée à s'amplifier. Du moins, la *persona* particulière du poète de Molliens, qui se présente sous la guise d'un reclus, ne manque pas d'ajouter à l'efficacité du procédé. Du point de vue des pratiques historiques concrètes, les reclus médiévaux sont associés, comme on l'a vu au chapitre 5, à un statut de « mort-vivant » qui leur assure une connaissance intime des enjeux macabres. Ils se voient parfois reconnaître un pouvoir quasi-thaumaturge, qui consiste à témoigner du sort des âmes déjà trépassées comme l'illustrent les recluses lyonnaises mentionnées plus tôt, qui ont confirmé l'entrée au paradis de saint Anselme de Canterbury. Et comme dans le cas des deux reclus qui ont anticipé la fin toute proche de Thomas Becket et d'Henri d'Angleterre, pour revenir à nouveau sur des exemples déjà connus, ils sont également réputés capables de prédire et d'anticiper la mort de ceux qui sont toujours en vie. Dans ce contexte, les sinistres apostrophes du Reclus de Molliens qui s'adresse à son destinataire comme à un moribond en l'appelant sans cesse « Hom refroidiés » et « Hom sans colour » ont pu prendre une portée particulièrement terrifiante. Non seulement il s'adresse à son lectorat comme si la mort l'habitait déjà, mais il le fait depuis le point de vue d'un ermite qui possède l'*ethos* d'un prophète et qui connaît le secret des augures les plus funestes.

En s'appliquant ainsi à matérialiser la condamnation à mort qui attend le pécheur, le Reclus de Molliens ne vise pas uniquement à susciter l'horreur. Au contraire, le spectre de la mort qui se manifeste dans le statut de l'auteur, comme dans le miroir qu'il tend à son auditeur-lecteur, sert ultimement à indiquer la voie vers l'espoir. En effet, la métaphore filée de l'agonie s'accompagne bientôt de celle de la guérison et du retour à la vie. Avec des formules comme « repret calour », « rencoloure », « ardour te ravive », « [dois] restorer », « resvigorer », « rencolorer », « rembrase toi » et « desuse toi », le poète déploie près d'une quinzaine d'occurrences du champ lexical de la guérison en

l'espace de cinq strophes à peine (*Mis.*, str. 253-258)²⁵, tant et si bien qu'il devient évident que le diagnostic du mal servait avant tout à montrer la nécessité de la cure :

Entent a moi, se garir vieus,
Enfers ki mestier as de mire !
Cour a le dame des autieus !
En terre, en chiel n'est mire tieus
Por rendre en toi santé entiere.
(*Mis.*, str. 258, v. 2-5)

La Vierge Marie devient le remède de prédilection pour « garir » le pécheur et pour lui « [rendre] santé entiere » devant la mort éternelle qui le guette. Aussi la prière mariale du *Miserere*, qui apparaît au terme d'une sorte d'escalade de morbidité, se présente comme le dénouement d'une tension dramatique cultivée tout au long du passage introductif. Les quelques lignes qui assurent la transition entre la prière et son préambule le montrent clairement :

A le grant miresse t'envoi,
Ki tous les enfers sains renvoie.
Por te besoigne et por le moie
Ensi diras : « Entent à moi,

O plaine de grace devine,
O ame sainte, o cars virgine,
O soule mere virginaus,
O soule sans pareil voisine
O arkele de medechine,
O espeche medichinaus,
O esemplaires doctrinaus,
O resplendans aube jornaus,
O tres clere estoile marine,
Entre les perius marinaus,
En ches tenebres nocturnaus
Governe nous et enlumine ! »
(*Mis.*, str. 258 v. 9-12 et str. 259, v. 1-12)

²⁵ *Mis.*, str. 253-258 : « ardour te ravive », « reprent calour », « tu as ans a restorer », « resvigorer », « rencolorer », « rembrase toi », « rencoloure », « desuse toi », encolorés », « restorés », « se garir vieus », « renovele », « mire » (subst.), « rendre en toi santé entiere », « miresse », « sains ».

À la source d'une véritable pharmacopée qui permet de raviver l'âme et de contourner la pire des morts (« tous les enfers *sains* renvoie »), la Vierge Marie est présentée comme une « arkele de medechine », une « espeche medichinaus » et plus directement encore, comme une « miresse ». Au sujet de l'emploi de ce terme dans le *Miserere*, Gérard Gros rappelle qu'il signifie « en bonne sémantique [...] médecin, doctoresse, de *medicum*, assorti du suffixe de genre. Il n'empêche que *mire*, *miresse*, en l'occurrence, donnent à sentir par homophonie le paradigme de *mirer*, et il est vrai qu'en effet Marie redonne santé, c'est-à-dire accord avec Dieu, concorde avec soi-même, d'un seul regard²⁶ ». Par cette oraison « enluminée, enluminans », l'aspect inquiétant et lugubre qui caractérise ce corpus depuis les *Vers de la mort* tend à s'amplifier et à s'exacerber pour mieux faire l'objet d'un détournement final vers la lumière en cultivant l'espoir d'une intercession mariale par le « verbe efficace » de la prière.

Le « verbe efficace » de la prière : un besoin spirituel et littéraire

Dans son travail sur *La Parole et la prière au Moyen Âge*²⁷, Patrick Henriët recourt à l'expression de « verbe efficace » pour rendre compte des dimensions textuelles et spirituelles qui s'unissent de façon indissociable dans la pratique de la prière. Il rappelle en effet que la prière est non seulement une forme littéraire, mais qu'elle se définit également comme un « acte de langage » au sens entendu par John Austin²⁸, c'est-à-dire qu'elle implique une dynamique de simultanéité entre l'action et l'énonciation qui s'apparente à celle du *speech act* : du seul fait de son énonciation, la prière engage une relation de communication avec le surnaturel qui permet, lorsqu'elle atteint son but, d'obtenir un résultat spirituel concret. Bien qu'empruntée à la linguistique moderne, cette approche reflète parfaitement les catégories de pensée utilisées au Moyen Âge pour aborder la pratique de l'oraison, telle que présentée par Monique Duchet-Suchaux et Jean Longère dans leur travail commun sur les typologies médiévales de la prière²⁹. Chez Bernard de

²⁶ Gérard Gros, « Vierge de lumière et *Miserere* », art. cit., p. 75-76.

²⁷ Patrick Henriët, *La Parole et la prière au Moyen Âge : le verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000.

²⁸ John Austin, *How to do things with words*, op. cit.

²⁹ Monique Duchet-Suchaux et Jean Longère, « Les noms de la prière », dans Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère (dir.), *Prier au Moyen Âge : pratiques et expériences (Ve-XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Témoins de notre histoire », 1991, p. 297-318.

Clairvaux, par exemple, les prières ne se laissent pas distinguer par la nature de leur texte (*Credo, Pater, Ave Maria*, etc.) et encore moins par leur forme (chanté / non chanté, vers / prose, strophique / métrique, etc.) ; elles se différencient avant tout à partir du *rapport de communication* qu'elles visent à établir avec le divin, à savoir la supplication (« *obsecrationes* »), la promesse (« *orationes* »), la demande (« *postulationes* ») et l'action de grâce (« *gratiarum actiones* »)³⁰. Cette typologie médiévale de la prière, qui tire son origine du texte sacré (I Tim 2, 1)³¹, montre à quel point la pensée et l'expérience de la prière dépassent la simple perspective du contenu et du façonnement textuel.

Depuis les origines du christianisme jusqu'en plein de cœur du Moyen Âge, la prière se pense avant tout en fonction de l'action spirituelle, voire surnaturelle qui s'accomplit à travers l'énonciation. Si ce constat va peut-être de soi, il reste qu'il impose une première précaution sur le plan méthodologique. Toute œuvre médiévale qui se présente comme une prière ne peut se laisser envisager uniquement comme un texte littéraire au sens moderne du terme, c'est-à-dire dont l'analyse du contenu et de la forme suffirait à épuiser le sens. Pour cerner la spécificité des prières mariales hélinandiennes, il est donc nécessaire d'adopter un autre type d'approche, qui dépasse l'analyse strictement textuelle afin de rendre compte de l'action spirituelle engagée par l'énonciation.

À ce premier constat s'en ajoute un autre, qui tend à complexifier la donne. Même si l'approche spirituelle tout juste évoquée continue de s'imposer comme une référence et de dominer les catégories de pensée, il se développe au cours du second Moyen Âge une autre approche qui gagne sans cesse en importance et qui s'apparente à ce que l'on pourrait désigner comme un « tournant littéraire » de la prière. Comme le résume Nicole Bériou, la pensée et la pratique de l'oraison se distinguent à partir des XI^e et XII^e siècles par l'importance croissante accordée à la dimension textuelle de la communication avec le divin, voire à la surface purement esthétique des mots. Elle parle à cet égard d'une « prière construite », dont le raffinement stylistique et lexical sert en quelque sorte de garant d'efficacité :

L'attachement révérenciel aux mots et à leur étymologie, même les plus fantaisistes, autorisa la plupart des auteurs à privilégier, avec le terme d'*oratio*, la

³⁰ *Ibid.*, p. 297-298 et 302-304.

³¹ *Idem*

conception d'une prière construite, qui tire la prière du côté de l'apprentissage et de l'effort, aux antipodes de la prière spontanée³².

Sans jamais s'imposer comme une référence dans le domaine de la pensée, cette nouvelle approche qui valorise la dimension littéraire de la prière gagne sans cesse en importance dans la pratique, comme en témoigne le raffinement formel des textes qui s'inscrivent dans le sillage du Reclus de Molliens. Le pouvoir de l'intention spirituelle trouve en somme un nouveau complément dans la texture littéraire de l'oraison, tant et si bien que la prière s'impose, chez certains auteurs, comme une double expérience spirituelle et esthétique. En d'autres termes, il ne suffit plus d'une prière bien dite, mais encore faut-il une prière bien écrite.

Chez le Reclus de Molliens, l'objectif premier de la prière consiste comme on l'a vu à contrer le péché et la mort par l'action salutaire de la Vierge. Or se développe en parallèle chez cet auteur une véritable démonstration de virtuosité littéraire qui tend, comme le résume l'éditeur, à « épuiser tout le vocabulaire des épithètes et des titres que l'Église accorde à la mère de Dieu, ainsi que tous les trésors de ses rimes ; le poème moral se termine ainsi par un puissant élan de lyrisme religieux³³ ». Afin d'activer le « verbe efficace » de la prière, les poètes médiévaux qui s'inscrivent dans le sillage du Reclus de Molliens s'appliquent en somme à rapprocher, pour reprendre le beau chiasme de Dom Jean Leclercq, « l'amour des lettres » avec « le désir de Dieu »³⁴.

Pour atteindre cette double visée, les prières misent sur les modalités particulières de l'énonciation. La prière mariale du *Miserere* est précédée, comme on sait, d'une introduction d'une centaine de vers qui rappelle les pouvoirs salvateurs de la Vierge en cultivant les métaphores filées de la maladie et de la guérison dans le but d'inciter le lecteur à se tourner vers elle par la prière. Filant la métaphore, le Reclus de Molliens utilise les quelques vers qui précèdent immédiatement l'oraison pour prescrire à son lectorat une sorte de remède textuel (« Ensi diras ») dont l'énonciation permet de recouvrer la santé :

A le grant miresse t'envoi

³² Nicole Bériou, « Introduction », dans *Prier au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 14.

³³ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxvi.

³⁴ Jean Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu : initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Cerf, coll. « Initiations au Moyen Âge », 2008 [1957].

Ki tous les enfers sains renvoie.
Por te besoigne et por le moie
Ensi diras : « Entent à moi...

Pour guérir du péché et lutter contre la mort éternelle, il ne suffit pas de se tourner vers « le grant miresse », mais encore faut-il s'adresser à elle en utilisant le « script » dicté par le Reclus de Molliens (« Ensi diras : Entent à moi... »). Cette dynamique présente un double intérêt. Elle se situe d'une part « aux antipodes de la prière spontanée³⁵ », où la sincérité brute de l'intention suffit à établir un contact avec le divin et obtenir une résultante spirituelle concrète. Pour s'adresser à la Vierge et activer son pouvoir surnaturel dans la lutte contre la mort, l'intention doit plutôt être guidée et encadrée par un canevas textuel défini. En interpellant directement son lectorat pour lui imposer un script à suivre (« Ensi diras »), le Reclus de Molliens insiste clairement sur la nécessité d'un guide textuel dans l'approche du divin, marquant par le fait même une prédilection pour la « prière construite ».

La prière se distingue également à un niveau plus technique, car elle entraîne un bouleversement majeur dans les coordonnées du système énonciatif. Depuis le début du *Miserere*, la norme du texte consistait à réserver la première personne à la voix du poète, qui se posait comme la source exclusive de tous les énoncés au « je ». Dès lors que s'amorce la prière finale, le public est incité à partager cette posture avec lui, voire à se l'approprier en devenant littéralement le « moi » qui s'adresse à la Vierge : « Ensi diras : Entent a moi ». Le lecteur se voit en quelque sorte projeté à la source même de l'énonciation, qu'il doit reprendre à son compte en assumant le rôle du « je » comme si les paroles du poète étaient les siennes propres. Il y a donc là une ouverture toute particulière dans l'énonciation. Pour bien en apprécier les modalités, il convient de passer par une brève comparaison avec les textes chantés. Du point de vue de la performance, la chanson et l'oraison présentent une étroite proximité car le musicien qui prête sa voix à un texte lyrique, en assumant sa performance chantée, s'approprie à son tour la posture du « je » dans un mouvement tout à fait comparable à celui de la répétition d'une prière. Toutefois, ces deux formes littéraires se distinguent de façon significative au niveau spirituel. En effet,

³⁵ Nicole Bériou, « Introduction », dans *Prier au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 14.

l'action du « verbe efficace » est censée se répercuter de façon personnelle sur celui qui l'énonce (« Por te besoigne ») et peut même revenir par effet d'écho, comme le demande le Reclus de Molliens, sur celui qui l'a composée (« et por le moie »). Autrement dit, le « verbe efficace » de la prière porte au-delà du texte de la chanson tout en reprenant ses procédés de base. D'un côté, il s'accompagne de la promesse exclusive d'un acte de langage qui dépasse le seul plaisir du texte pour déclencher une action dans l'ordre du surnaturel, mais de l'autre, il repose pour ce faire sur ce que l'on pourrait désigner comme un « je » flottant, à savoir une posture d'énonciation qui s'offre à qui veut bien s'en saisir et l'investir de son intention la plus sincère par la récitation ou la performance. En ce qui concerne la prière, on pourrait donc parler d'une dynamique de partage du « je » qui vise, ultimement, à un partage de bénéfices spirituels entre l'auteur et son public.

Cette dynamique de flottement et de partage du « je » semble tout à fait caractéristique de la prière en tant que genre littéraire. Dans les oraisons mariales du corpus, du moins, elle est parfois revendiquée de façon explicite. La *Prière à Nostre-Dame* de Jacques Bruyant, par exemple, se laisse ouvertement lire sur deux plans distincts. D'un côté, elle se donne comme un discours personnel, où le poète s'adresse à la Vierge en son propre nom pour lui demander son intercession et lui faire « confession » de ses péchés. Comme pour renforcer l'association déjà nette entre le « je » de l'énonciation et celui de l'auteur, Jacques Bruyant prend la peine de rappeler qu'il est « celui qui [ceste oroison] dictee l'a ». Il va même jusqu'à attacher sa signature à la structure de son poème par le moyen d'un acrostiche qui donne chacune des lettres de son propre nom à l'entrée de chaque strophe. Alors que la distribution des rôles semble fixée une fois pour toute, la dernière strophe vient modifier la donne :

Que cilz qui chascun jour dira
Ceste oroison de cuer entiere
Ce jour de cuer et de maniere,
Ce jour ne ly meschee ja ;
(*Prière à Nostre-Dame*, str. 19, v. 3-6)

À la manière du Reclus de Molliens, Jaques Bruyant met en œuvre une dynamique de partage du « je » en incitant son lectorat à réciter la *Prière à Nostre-Dame* en son propre nom, voire à la faire résolument sienne en l'investissant de son « cuer » et en l'inscrivant

dans sa vie quotidienne (« chacun jour dira »). Le lectorat est non seulement invité à s'appropriier le texte de sa prière, mais également à jouir des bénéfices spirituels associés à sa récitation en s'attirant, au jour le jour, les grâces de la Mère de Dieu (« Ce jour ne ly meschee ja »). La prière mariale semble en somme s'ouvrir à une vie parallèle dans le hors-texte, où son action spirituelle peut s'immiscer dans l'expérience quotidienne du lecteur ou de l'auditeur.

La possibilité d'une sortie de l'espace textuel s'affirme de façon encore plus explicite dans le *Pelerinage de la vie humaine*. Lorsque l'allégorie de la Grâce de Dieu rédige un « écrit » destiné à apaiser la *timor mortis* du narrateur, elle insiste en effet sur la possibilité de réutiliser la prière, suivant les nécessités du quotidien, dans une pluralité d'autres contextes : « Vois comment prier tu la dois / A ce besoing et toute foy / Que semblable besoin aras » (*PVH.*, v. 10873-75). Par le biais de ces prières mariales qui se laissent réciter au rythme des nécessités de la vie personnelle du lectorat, la poésie hélinandienne semble s'ouvrir à une autre voie de la littérature, où le texte ne cherche ni tout à fait à « plaire » ni tout à fait à « édifier », mais avant tout à répondre à l'urgence d'un « besoing » qui appartient à la réalité concrète de celui qui l'énonce.

Ce processus de sortie du texte est souvent facilité par l'adoption d'une structure qui facilite la mémorisation. Dès lors que la prière se laisse plus aisément inscrire dans les replis intimes de la mémoire du public, elle gagne encore plus d'indépendance par rapport au support textuel et se plie mieux à un usage dicté par les aléas du quotidien. Dans l'objectif de faciliter la mise en mémoire, il s'agit le plus souvent de réinvestir la convention non écrite de la poésie hélinandienne, qui, comme on l'a vu, consiste à accorder un rôle structurant aux mots disposés dans chaque strophe en position d'attaque (premier mot du premier vers). Dans certains cas, cette convention s'associe tout simplement au modèle de la « prière farcie » : dans leurs prières mariales hélinandiennes, Baudouin de Condé, Watriquet de Couvin et Gautier l'Espicier reconduisent chacun des mots latins de la prière *Ave Maria* en les disséminant, de strophe en strophe, à l'*incipit* de chaque douzain (vers 1, mot 1). La *Bible Notre Dame selon l'Ave Maria* fait pratiquement la même chose, comme on l'a vu, en utilisant non plus les mots, mais bien des lettres de la prière latine en les disposant à leur tour à l'entrée de chaque douzain. Dans le cas de ces quelques prières qui utilisent l'*Ave Maria*, la mémorisation est d'autant plus aisée qu'elle engage un texte

latin qui devrait, en principe, être connu de l'ensemble des laïcs. Jusque-là restreinte aux communautés monastiques, qui pratiquent couramment sa récitation depuis le XI^e siècle, cette prière connaît une « promotion extraordinaire » à la fin du XII^e siècle, notamment après le synode épiscopal *Statua Odonis* de 1198, avant de se multiplier de façon exponentielle et d'imposer sa récitation et sa mémorisation à tout chrétien en âge de raison³⁶. En choisissant cette prière mariale plutôt qu'une autre, dont la connaissance n'est pas imposée aux laïcs (*Salve Regina*, *Stabat mater*, *Ave maris stella*, etc.), ces poètes hélinandiens réinvestissent des mots familiers qui s'inscrivent déjà dans la mémoire et dans l'expérience quotidienne de leur public afin d'ancrer plus profondément leur œuvre dans les registres du « cuer ».

La farciture n'est pas la seule manière de favoriser cette intégration à la mémoire. Dans son oraison mariale, par exemple, Guillaume de Digulleville adopte le modèle du poème abécédaire : « Et se bien a.b.c. savez / Savoir le pourrez de legier / Pour le dire, s'il est mestier » (v. 10890-93)³⁷. Alors qu'il se tourne directement vers l'auditeur-lecteur en s'adressant à lui à la deuxième personne (« savez », « pourrez »), il lui rappelle combien la structure abécédaire facilite la récitation (« pourrez de legier / pour le dire »). Par l'acronyme déjà mentionné, qui donne à l'entrée de chaque strophe les lettres composant son propre nom, Jacques Bruyant ne fait pas autre chose et il insiste d'ailleurs à son tour pour attirer l'attention sur le procédé :

Moult est chose a savoir legiere :
Si tost com cy regardera
Des diz dix et huit vers prendra
De chascun lettre la premiere.
(*Prière à Nostre-Dame*, str. 19, v. 9-12)

En s'invitant dans la mémoire du public pour s'intégrer à sa vie quotidienne et s'immiscer dans les replis de son « cuer », la prière assume un statut tout à fait distinct. Elle se laisse

³⁶ Joseph Avril, « Normes de la prière », dans *Prier au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 172-175.

³⁷ Il est à noter que la formule « Et se bien a.b.c. savez » n'est pas reconduite dans tous les manuscrits, ce qui limite la portée de l'analyse en cette occurrence : la grande majorité des témoins insistent en effet sur la valeur plus strictement pédagogique de la structure abécédaire en préférant la formule « Et se vostre a.b.c. ne savez / Savoir le pourrez de legier ». Gérard Gros fait d'ailleurs mention de deux manuscrits qui ajoutent un prologue en prose (BNF fr. 1648 et BNF fr. 12366) dans *Ave Vierge Marie*, *op. cit.*, p. 162-168.

détacher du contexte plus général qui l'accueille pour faire l'objet d'une vie autonome dans le hors-texte, où l'auditeur-lecteur peut l'utiliser « chascun jour » ou encore à « toute foys / Que semblable besoin aura » (*PVH*, v. 10874-75).

Si la prière mariale présente une forte spécificité par rapport à tout autre type de genre littéraire par cette dynamique de partage du « je » et par sa portée centrée sur le hors-texte, qui se réalise dans l'ordre de la vie quotidienne et des fins dernières sur le mode du *speech act*, elle n'en demeure pas moins littérature. Du moins, le public qui choisit de s'adresser à la Vierge en récitant le texte d'une prière mariale hélinandienne ne fait pas tout à fait la même chose que celui se livre à la répétition rituelle d'une oraison mariale latine telle que l'*Ave Maria*, le *Salve Regina* ou encore le *Stabat mater*. Comme l'a bien montré Gérard Gros dans *Ave Vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, il trouve sans doute dans ces prières de langue vulgaire une intimité linguistique, voire une variété sur le plan du contenu qu'il a plus de mal à rencontrer dans les textes fixés par l'usage de la liturgie latine³⁸.

Par ailleurs, le choix de ces prières implique également une prédilection pour le discours orné. Celui qui se livre à la récitation d'une prière comme celle du Reclus de Molliens ne fait pas la même chose que celui qui se tourne vers le divin dans un discours intuitif et spontané, fait de murmures ou de pensées, pour répondre à ses propres quêtes, dans ses propres mots. Le premier, soit celui qui conjugue le « verbe efficace » de la prière avec l'ornementation des lettres, témoigne à coup sûr d'un plus grand « attachement révérenciel aux mots » selon la formule qu'utilise Nicole Bériou pour rendre compte du tournant littéraire qui affecte la pratique de la prière au cours du second Moyen Âge.

Le Reclus de Molliens semble d'ailleurs sentir le besoin de justifier ce tournant littéraire dans la pratique de la prière. L'oraison finale du *Miserere* est en effet précédée d'un micro-récit, qui se conforme en tous points aux conventions du miracle marial et qui semble destiné à justifier toute pratique de dévotion qui passe par l'ornementation et l'exubérance formelle de l'art, à savoir le « *Moine qui chantoit haut* ». Ce récit présente l'histoire d'un moine fort dévot qui croit bien faire en accusant ses condisciples d'exubérance lorsque leurs chants et leurs prières prennent trop d'intensité :

³⁸ Gérard Gros, *Ave Vierge Marie*, *op. cit.*

[Ce moine] A Dieu devotement servoit ;
Mais a ses compaignons disoit
Ke es festes pas ne devoient
Plus haut canter ke ne soloient,
Et par vanité le faisoient ;
A sen escient chou cuidoit.
Si faitement se descordoient :
Il blasmoit chiaus ki haut cantoient
(*Mis.*, sr. 239, v. 4-11)

Ce moine dilettante qui se mêle de questions artistiques (« Plus haut canter ke ne soloient ») sous des prétextes pieux (« Et par vanité le faisoient ») est rapidement remis à l'ordre par la Vierge elle-même, qui apparaît dans son monastère en pleine soirée de la « mi Aoust » (*Mis.*, str. 240, v. 1), soit à la tombée du jour même de son Assomption. Refusant d'accorder son attention à ce moine trop probe, elle se tourne plutôt vers ses condisciples qu'elle félicite et va jusqu'à récompenser pour l'intensité de leurs chants, de sorte que celui qui se croyait humble se rend compte de sa propre vanité et décide à son tour de « canter haut » pour faire honneur à celle qui lui est apparue : « De le dame se resbaudist, / Et chil a canter haut aprist / Ki soloit canter par dessous. » (*Mis.*, str. 252, v. 10-12).

Ce miracle marial, qui se donne comme un véritable plaidoyer narratif pour l'expression artistique de la foi, prend une valeur particulièrement polémique. Il n'est pas inintéressant de noter que le moine trop probe qui croit connaître les limites de l'art chrétien est explicitement désigné à l'entrée du récit comme « Uns moines ki [...] En l'ordre de Chistiaus estoit » (*Mis.*, str. 239, v. 2 et 1). Cette appartenance cistercienne ne manque pas d'évoquer la conception intentionnelle de la prière défendue par Bernard de Clairvaux, soit le fondateur même de « l'ordre de Chistiaus », qui évite, comme on l'a vu, toutes distinctions littéraires et formelles dans sa typologie de la prière en se contentant de reprendre les catégories intentionnelles données dans le texte sacré. En insistant plutôt sur la surface extérieure de la prière et sur les modalités de sa performance, le Reclus de Molliens semble déjà choisir son camp : entre « l'amour des lettres » et « le désir de Dieu », il choisit résolument *de ne pas choisir*.

La valeur polémique de ce plaidoyer intéresse avant tout par le fait qu'elle s'inscrit dans un poème hélinandien car, faut-il le rappeler, l'inventeur de cette formule strophique est un moine régulier qui appartient lui aussi à « l'ordre de Chistiaus ». Or tout juste après

la publication du poème d'Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197), c'est-à-dire à la toute fin du XII^e siècle (1199), la communauté cistercienne entre en véritable état de crise au sujet des « *Monachi qui rythmos fecerint*³⁹ ». Lors de la rencontre annuelle du Chapitre général de l'ordre de Cîteaux de l'an 1199, ce problème artistique apparaît comme le tout premier sujet à l'ordre du jour⁴⁰. La rencontre se conclut d'ailleurs par ce sévère décret : « *Monachi qui rythmos fecerint, ad domos alias mittantur non reditur nisi per generale Capitulum*⁴¹ », qui vise précisément les « moines faisant des vers » comme Hélinand de Froidmont – et qui est d'ailleurs appelé à s'ériger en loi dès la codification cistercienne de 1202⁴². Il est vrai que ce statut est fort général quant à sa formulation comme le souligne William D. Paden : s'il peut viser les œuvres à portée édifiante comme celle d'Hélinand de Froidmont, « *we might [also] guess that the “rythmi” it referred to were erotic-verse, or satire of the order, or polemics in general*⁴³ ». Même si des œuvres plus séditieuses sont sans doute également visées, William D. Paden s'est appliqué à défendre l'hypothèse que les *Vers de la mort* « *may, indeed, have provoked the statute of 1199*⁴⁴ » comme l'a également suggéré Aurelio Roncaglia⁴⁵. Leurs hypothèses n'ont rien d'improbable.

En plus de la possible portée satirique de l'œuvre et de son usage de la langue vulgaire, qui la dirige notamment vers un public laïc, le simple fait qu'ils exploitent le pouvoir de séduction des lettres semble avoir nourri une polémique déjà prégnante qui prend racine bien avant les *Vers de la mort* et se poursuit au cours du XIII^e siècle. À l'époque où les « *versus de morte in vulgari nostro [...] publice leguntur tam eleganter et utiliter* » selon le témoignage de Vincent de Beauvais (ca. 1229) –, il se trouve en effet des

³⁹ Voir l'analyse complète de William D. Paden, « *De monachis rithmos facientibus: Hélinand de Froidmont, Bertran de Born, and the Cistercian General Chapter of 1199* », *Speculum*, vol. 55, n° 4, p. 669-685.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 669.

⁴¹ Cité et traduit dans *Idem*: « *Let any monk who make poems be sent to other houses, not to return unless by permission of the General Chapter* ».

⁴² *Idem*

⁴³ *Ibid.*, p. 672. Traduction : « on peut aussi supposer que les “rythmi” en question étaient des vers érotiques, des satires de l'ordre ou des écrits polémiques en général ».

⁴⁴ *Idem*. Traduction : « pourrait en fait avoir provoqué le statut de 1199 ». L'argumentaire de William D. Paden concerne à la fois Hélinand de Froidmont (*Ibid.*, p. 672-680) et l'œuvre d'un de ses contemporains (*Ibid.*, 680-685), soit le troubadour Bertran de Born (ca. 1140-1215) dont les liens avec l'ordre de Cîteaux sont discutés. L'œuvre de ce poète est éditée par Patricia Harris-Stäblein, William D. Paden et Tilde Sankovitch (éd.), *The Poems of the troubadour Bertran de Born*, Berkley, University of California Press, 1986.

⁴⁵ Aurelio Roncaglia, « La strofe de Eliando », art. cit., p. 24-25.

auteurs cisterciens, comme Itier de Vassy (début du XIII^e siècle), qui critiquent déjà ces usages :

*Nec metra nec versus medicamina sunt animarum
Sed pietas, gemitus, fletus opusque bonum.
Manificent alii, monachi psallant...
Flere decet monachum, non fabricare metrum !⁴⁶*

Depuis la musicalité du mètre (« *nec metra* ») jusqu'à la volupté du rythme (« *nec versus* »), ce condisciple d'Hélinand de Froidmont s'oppose à toute parade littéraire qui soit mise au profit de la piété. Pour lui, les bonnes œuvres (« *opu[s] bonum* ») sont tout simplement incompatibles avec les belles œuvres (« *Flere decet monachum, non fabricare metrum !* »). Depuis la musicalité du mètre (*nec metra*) jusqu'à la volupté du rythme (*nec versus*), ce condisciple d'Hélinand de Froidmont s'oppose à toute parade littéraire qui soit mise au profit de la piété. Pour lui, une bonne œuvre (*opu[s] bonum*) est tout simplement incompatible avec les belles œuvres (*Flere decet monachum, non fabricare metrum !*). À cette condamnation rigide de la littérature pieuse, qui s'exprime paradoxalement en vers sous la plume quelque peu séditeuse d'Itier de Vassy mais qui prend une portée autrement plus sérieuse dans les décrets de 1199 et 1202, Hélinand de Froidmont n'a offert aucune réponse en langue vulgaire. Tout se passe cependant comme si son principal héritier et successeur, à savoir le Reclus de Molliens, s'appliquait à rétorquer à sa place. En réservant la finale de son *Miserere* au récit d'un moine cistercien, qui refuse l'exubérance artistique de ses pairs en les taxant de « vanité » – faute de reconduire la formule *Manificent alii, monachi psallant* –, il semble se porter à la défense de son maître en montrant que les vers et les mètres, qui peuvent « garir » l'esprit comme le cœur, peuvent également tenir lieu de *medicamina animarum*. Tout en prenant fait et cause pour son maître, le Reclus de Molliens se fait en somme l'avocat d'une expression artistique qui se conjugue, par le fait même de son exubérance, avec la plus pure intentionnalité spirituelle. Et ce programme poétique, qui unit l'expression esthétique au besoin spirituel, s'expose et se formule sous les auspices de la Vierge, qui vient en quelque sorte le légitimer.

⁴⁶ D'abord cité par *Idem* depuis Dom Jean Leclercq (éd.), « Les divertissements poétiques d'Itier de Vassy », *Analecta Sacri Ordini Cisterciensis*, vol. 12, 1956, p. 296-304. Traduction par Dom Jean Leclercq (éd.), *L'Amour des lettres, op. cit.*, p. 132 : « Ni la métrique ni les vers ne sont des remèdes pour l'âme ; / Les vrais remèdes sont la piété, les larmes et les bonnes œuvres [...] Pleurer convient au moine et non faire des vers ! ».

Pharmacopée de la « mort de soi » : « Trop longuement me sui teüs »

Si cette stratégie se laisse replacer dans la continuité de l'histoire des pratiques chrétiennes, elle gagne également à être appréciée depuis le point de vue de l'histoire littéraire – et plus spécialement, de l'histoire des littératures françaises à visées édifiantes. En facilitant l'introduction de la prière mariale en domaine hélinandien, le Reclus de Molliens marque une petite révolution dans le domaine de la production versifiée à teneur religieuse et morale, telle qu'elle est représentée, au XII^e siècle, par des textes comme les *Vers* de Thibaut de Marly (ca. 1182-1185), le *Sermon* de Guichard de Beaulieu⁴⁷ (fin XII^e siècle) ou les poèmes anonymes *Grant mal fist Adam*⁴⁸ (début XII^e siècle) et les *Vers del Juïse*⁴⁹ (ca. 1140). Selon Jean-Charles Payen⁵⁰, les premiers poèmes édifiants français se caractérisent par la récurrence d'un certain trait distinctif – ou plutôt, d'un certain *angle mort* commun. À rebours du vaste mouvement d'« intériorisation » et de « psychologisation » des enjeux du péché⁵¹ qui caractérise le développement de l'éthique et de la morale chrétiennes dans la foulée de la « Renaissance du XII^e siècle⁵² », ces poèmes adoptent une approche strictement attritionniste, fondée sur la seule « prédication par la crainte⁵³ ». En effet, ils rendent à peine compte des plus récentes innovations en matière de lutte contre le péché qui ont pourtant déjà intégré plusieurs domaines de la production littéraire de l'époque à différents degrés :

⁴⁷ Arvid Gabrielson (éd.), *Le Sermon de Guischart de Beaulieu*, Uppsala / Leipzig, Akademiska Bokhandeln / Harrassowitz, coll. « Humanistika Vetenskaps-Samfundet i Uppsala », 1909.

⁴⁸ Hermann Suchier (éd.), *Reimpredigt*, Halle, Niemeyer, coll. « Bibliotheca normannica », 1879.

⁴⁹ Erik Rankka (éd.), *Li Vers del Juïse. Sermon en vers du XII^e siècle*, Uppsala / Stockholm, Almqvist och Wiksell International, coll. « Studia romanica Upsaliensia », 1982.

⁵⁰ Voir la synthèse menée sur l'ensemble de ce corpus dans Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 489-515, mais également l'analyse ciblée sur les auteurs cisterciens de ce groupe tels que Thibaut de Marly et Hélinand de Froidmont dans « Les sens du péché dans la littérature cistercienne de langue d'oïl », *Cîteaux : commentarii cistercienses*, vol. 13, 1962, p. 281-295 et plus généralement, « Y a-t-il un repentir cistercien dans la littérature française médiévale ? », *Cîteaux*, vol. 12, 1961, p. 120-132.

⁵¹ Au sujet de l'intériorisation et de la psychologisation, deux notions souvent abordées de concert, on consultera Colin Morris, *The Discovery of the individual (1050-1200)*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Medieval Academy of America », 2004 [1972], voir également les synthèses critiques de Jean-Claude Schmitt, « La découverte de l'individu : une fiction historiographique ? », dans *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001, p. 241-262 et Dominique Iogna-Prat, « La question de l'individu à l'épreuve du Moyen Âge », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 7-29.

⁵² Charles Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

⁵³ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 489.

Il existe donc un décalage dans le temps entre les progrès de la pensée théologique et leur traduction dans la littérature. Mais il est un autre décalage plus troublant : on constate en effet que, vers 1180, alors que la littérature romanesque exprime déjà, par exemple dans le *Conte du Graal*, un certain contritionnisme, le sermon en vers en est resté à un attritionnisme, c'est-à-dire à la prédication par la crainte⁵⁴.

Depuis les hautes sphères de la pensée médiolatine – dans toute la diversité de ses expressions⁵⁵ – jusqu'à certains éléments de la littérature de langue vulgaire – dans certaines de ses variations narratives en particulier⁵⁶ –, le XII^e siècle sait déjà offrir un double remède devant le problème du péché et de ses conséquences dans l'au-delà. Il s'agit de la prise de conscience individuelle de la faute et de la pratique du repentir sincère, de préférence exprimée par des larmes⁵⁷. Ces nouvelles pratiques, qui engagent l'intériorité du pécheur et qui lui offrent des moyens concrets de composer avec le poids du péché, semblent toutefois exclues de la production édifiante en vers. Dans l'esprit de la « rhétorique de la peur », ces textes se limitent encore à l'époque à susciter l'effroi et à cultiver l'appréhension sinistre du châtement éternel – sans indiquer de voie de sortie.

La poésie hélinandienne à son origine n'échappe pas à cette tendance. Même un poème comme les *Vers de la mort*, qui affiche pourtant une forte originalité sur le plan poétique et formel, se situe en continuité directe avec cette approche fondée sur la seule attrition comme le résume Jean-Charles Payen : « Si la plupart des strophes, dans les *Vers de la mort*, nous fascinent par l'éclat de leurs images et la puissance de leur rhétorique, elles expriment une idéologie bien sommaire et n'apportent rien de neuf par rapport à

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15-75.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97-486.

⁵⁷ En plus des travaux de Jean-Charles Payen tels que *Idem* et « La pénitence dans le contexte culturel des XII^e et XIII^e siècles : des doctrines contritionnistes aux pénitentiels vernaculaires », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 61, n° 3, 1977, p. 399-428, on consultera Cyrille Vogel, *Le Pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, Paris, Cerf, coll. « Chrétiens de tous les temps », 1969. Sur le larmolement en particulier, voir Piroška Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge : un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000 et *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2015 ; sur la confession, Pierre Legendre, *L'Amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2005 [1978], p. 143-145 et Nicole Bériou, « Autour de Latran IV (1215) : la naissance de la confession moderne et sa diffusion », dans Groupe de la Bussière, *Pratiques de la Confession. Des Pères du désert à Vatican II. Quinze études d'histoire*, Paris, Cerf, 1983, p. 73-93.

Thibaut de Marly ou Guichard de Beaulieu⁵⁸ ». En n'accordant pratiquement aucune attention à la perspective salutaire du repentir et de la prise de conscience individuelle du péché, Hélinand de Froidmont se conforme parfaitement aux conventions du sermon en vers de son époque. Il en résulte une curieuse dynamique qui s'apparente à un véritable « paradoxe⁵⁹ » : tout en proposant une nouvelle approche de la *timor mortis* qui se repense à l'échelle de la première personne et qui marque l'entrée en littérature du problème de la « mort de soi », Hélinand de Froidmont ne propose aucune solution spirituelle qui soit à la mesure de l'individu en engageant la conscience de soi dans la lutte contre le péché et ses conséquences funestes. Autrement dit, il amorce certes un processus d'internalisation des enjeux de la mort et du péché, mais s'arrête en quelque sorte à mi-chemin.

Ce relatif silence étonne de la part d'un poète comme Hélinand de Froidmont, car l'auteur des *Vers de la mort* est également à l'origine d'une vaste production médiolatine qui se hisse à la fine pointe du mouvement d'« intériorisation » de la morale et de l'éthique chrétiennes. Avec des traités comme le *Liber de Cognitione sui*⁶⁰ et le *Liber de Reparatione lapsi*⁶¹, il développe en latin une véritable *school of self-knowledge*⁶² qui s'applique à explorer dans le détail les bénéfices du repentir et de la conscience coupable de soi. Entre la production latine et vernaculaire de l'auteur, le décalage est flagrant : ce clerc polygraphe, qui dispose d'une solution concrète à la « mort de soi » et qui la développe abondamment dans le cadre de sa production latine, semble refuser de l'offrir à son public de langue vulgaire.

Pour être plus précis, Hélinand de Froidmont soulève cette perspective dans ses *Vers de la mort*, mais il ne le fait qu'à une seule occasion par le biais de ces quelques lignes, où il incite au « repentir » et à « remort » afin de lutter contre « primes mort et puis jugement » :

Tuit atendons comunement

⁵⁸ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 497.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 494.

⁶⁰ Jacques-Paul Migne (éd.), *Seculum XII. Helinandi Frigidi Montis Monachi, Guntheri Cisterciensis, Opera omnia*, Paris, Garnier, coll. « Patrologiae latinae cursus complus », 1865, p. 721-734.

⁶¹ *Ibid.*, p. 745-758.

⁶² Reprise du titre d'un ouvrage offrant une traduction anglaise d'extraits d'auteurs cisterciens médiévaux dont Hélinand de Froidmont, soit Adrian Walker et Geoffrey Webb, *School of self-knowledge*, London, Saint Austin Press, coll. « Columba series », 2001.

Primes mort et puis jugement :
Contre cez deus n'a qu'un confort,
C'est repentir isnelement
Et purgier soi parfaitement
De quanque li cuers se remort⁶³.
(*VM-H.*, str. 49, v. 1-6)

Sans expliquer plus avant en quoi consiste cet acte de « purgier soi » et sans insister sur les avantages salutaires du repentir et de la contrition du « cuers », l'auteur du *Liber de Cognitione sui* et du *Liber de Reparatione lapsi* offre à son public de langue vulgaire une pharmacopée bien sommaire contre le problème de la « mort de soi ».

En guise de remède à ce nouveau mal de l'individu, la norme des *Vers de la mort* consiste plutôt à reconduire la topique la plus conventionnelle du discours médiéval sur la mort, soit celle qui unit le *contemptus mundi* au *memento mori*, en proposant une réforme extérieure et tout à fait pratique du mode de vie:

[Morz], Et bien voit en ton livre escrit,
Qu'il nos covient por Dieu eslire
Cele vie qui est la pire
Selonc le corporel delit,
Di mes amis que tuit eslit
Ont fait en paradis lor lit
(*VM-H.*, str. 11, v. 3-8).

Par la promotion de cette réforme qui se pense au pluriel (« il nos covient », « mes amis ») et qui semble pratiquement calquée sur les pratiques austères de ses « amis » des communautés monastiques (« Cele vie qui est la pire / Selonc le corporel delit, »), le moine de Froidmont se montre tout à fait en phase avec la tradition. Il répond ainsi difficilement aux nouveaux contours personnels du problème de la « mort de soi » – et de là, le « paradoxe » : tout en exacerbant le problème du péché et de la mort en lui donnant un nouvel ancrage dans l'expérience du « je », Hélinand de Froidmont refuse de partager les solutions qui engagent le *domus interior* du pécheur. Il en résulte une œuvre sombre, qui cultive la peur sans indiquer de voie vers la lumière.

⁶³ Exception relevée par Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir*, op. cit., p. 497.

L'approche attritionniste, qui appartient aux *Vers de la mort* comme aux premiers sermons en vers français, permet de cerner par contraste l'originalité du Reclus de Molliens et plus précisément, celle de son *Miserere*. Cette œuvre se démarque par l'adoption d'une nouvelle approche face au péché qui la distingue des poèmes édifiants antérieurs : « le Reclus exprime, dans la forme même d'Hélinand – le douzain octosyllabique – un contritionnisme qui est à peu près absent des *Vers de la mort*⁶⁴ ». La prise en compte de cette approche semble d'ailleurs essentielle pour comprendre la valeur et la fonction de la prière mariale au sein de la structure interne du *Miserere*. Dans ce texte qui s'organise comme on sait autour de la question du péché en retraçant l'empire de la faute depuis la chute originelle jusqu'aux tentations du quotidien, l'on observe par rapport à la tradition un double mouvement de continuité et de rupture, qui s'annonce dès les premiers vers de la strophe initiale :

Miserere mei, Deus !
Trop longuement me sui teüs,
Ke je deüsse avoir bien dit ;
Assés ai lius et tans eüs
Des maus blasmer ke j'ai veüs.
Dieus par le prophete maudit
Ki repont et ki escondit
Le fourment au pule mendit
Dont il doit estre repeüs.
(*Mis.*, str. 1, v. 1-9)

D'un côté, le poème adopte une « rhétorique de la peur » qui s'inscrit dans le sillage direct de la tradition du sermon en vers et qui tend même, selon Jean-Charles Payen, à en exacerber les traits : dominé de toutes parts par la menace concrète de l'enfer et par la figure récurrente de Satan (« le prophete maudit »), ce texte sévère qui se propose de « blâmer » toutes formes de fautes et de « chastier » fermement son lectorat reprend, cultive et va même jusqu'à accentuer la rhétorique attritionniste qui caractérise les sermons en vers antérieurs. Or émerge en parallèle une nouvelle approche quant au contenu, qui tend à rompre avec l'usage antérieur et qui a sans doute été « trop longuement tue ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 498.

C'est au moment où il s'apprête à décliner sa prière mariale que l'auteur du *Miserere* introduit dans le domaine de la poésie édifiante de langue vulgaire le double remède du retour sur soi et du repentir :

Hom, confesse te rencoloure,
Et a Sathan toi dessavoure
Cuers ki de dolour est forés,
Ki por ses pekiés gient et ploure
(*Mis.*, str. 256, v. 1-4)

Cette voie de sortie s'exprime de façon concrète par plusieurs incitations à la confession (« Hom, confesse te rencoloure ») et au repentir larmoyant comme signe d'une conscience sincère de la faute (« por ses pekiés gient et ploure »). Cette approche, qui fournit à l'individu une solution concrète au problème de ses propres péchés et qui restait jusque-là sans précédent dans le domaine du sermon versifié, s'explique peut-être en fin de compte par un concours de circonstances et peut-être même par une simple « question de date⁶⁵ ». À la différence d'Hélinand de Froidmont (ca. 1194-1197) et de Jean Bodel (1202), voire de Thibaut de Marly et Guichard de Beaulieu, le Reclus de Molliens a vraisemblablement rédigé son *Miserere* durant le premier tiers du XIII^e siècle (ca. 1230), soit bien après le fameux Concile de Latran IV (1215) qui formule pour chaque chrétien l'obligation de la confession annuelle sous peine d'excommunication⁶⁶. Dans ce contexte où la pratique de la confession et la perspective du repentir salutaire sont désormais intégrées de façon officielle aux normes de l'Église, elles se laissent sans doute plus aisément intégrer à un poème comme le *Miserere* qui poursuit des visées exotériques et s'adresse à un public laïc. Ainsi l'intégration de ces pratiques nouvelles s'explique peut-être, avant tout, par la normalisation de ce type de pratiques à l'échelle de l'institution ecclésiastique.

Par-delà ces explications et ces possibles motivations historiques, cette nouvelle approche se traduit, d'un point de vue littéraire, par une progression dramatique toute

⁶⁵ Cette hypothèse provient de *Idem*

⁶⁶ Pour les impacts de cette décision, voir Jean Delumeau, *L'Aveu et le pardon. Les difficultés de la confession (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, coll. « Livre de poche / Références », 1990 [1964], ainsi que le chapitre 2 de *Le Péché et la Peur*, *op. cit.* Le survol historique sous forme de typologie, proposé en introduction par Cyrille Vogel, *Le Pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, *op. cit.*, permet d'apprécier cet impact en amont. Pour le détail des points de doctrine abordés durant ce concile, Raymonde Foreville, *Latran I, II, II et Latran IV*, Paris, L'Orante, coll. « Histoire des conciles œcuméniques », 1984.

particulière qui ajoute sans aucun doute à l'attrait artistique du *Miserere*. Alors que l'essentiel de l'œuvre est consacré à explorer les contrées obscures du péché (*Mis.*, str. 1-238), la finale qui se consacre entièrement à la Vierge (*Mis.*, str. 239-273) ouvre une nouvelle perspective « enluminée, enluminans » (*Mis.* str. 260, v. 8) en soulevant l'espoir de l'intercession mariale et du salut par la repentance.

Mais Dieus, ki par moi te castoie,
Par moi te semont : « Haste toi
De repentir ! ». Car fol estoi
Fait chil ki sen bien fait estoie.
Hom avulés, ne t'alentoie
Por oster de ten uel le toie.
A la grant miresse t'envoi,
Ki tous les enfers sains renvoie.
(*Mis.*, str. 258, v. 3-10)

Non seulement le Reclus de Molliens incite son lectorat à se tourner vers la « grant miresse » par la prière pour lutter contre le spectre de l'« enfer », mais il présente également l'une des premières incitations à la contrition dans le domaine de la poésie édifiante de langue vulgaire en réunissant, pour ce faire, sa propre voix de poète à celle de Dieu : « Mais Dieus, ki par moi te castoie, / Par moi te semont : “Haste toi / De repentir !” »⁶⁷.

Ce revirement final semble d'ailleurs s'annoncer d'entrée de jeu par la formule biblique qui sert à la fois de titre et d'*incipit* au poème, soit l'appel *Miserere mei Deus* renvoyant évidemment à l'un des psaumes de la repentance les mieux connus du public médiéval. De l'avis de tous les critiques, le *Miserere* du Reclus de Molliens n'a rien d'une paraphrase ni même d'une réécriture en langue vulgaire du poème biblique du même nom. Cela étant exclu, il n'en reste pas moins que le poème médiéval se place sous le patronage explicite de ce modèle. Il est donc plus que probable que l'œuvre du Reclus de Molliens s'articule, d'une manière ou d'une autre, à l'esprit ou la lettre de ce poème pénitentiel.

Psaume qui adopte le point de vue de la première personne (« *ego* » / « *David* ») pour explorer la question du péché, le *Miserere* biblique consacre ses premiers versets à exposer le discours coupable d'un pécheur qui se livre à la reconnaissance individuelle de ses propres fautes en regard de leur impact dans l'ordre de la justice divine : « *Iniquitatem*

⁶⁷ Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentif*, op. cit., p. 498-499.

*meam ego cognosco et peccatum meum contra me est semper / Tibi soli peccavi et malum coram te feci ut justificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris*⁶⁸ », v. 5-6). À ce face-à-face initial avec le péché succède la perspective du salut par la supplication (« *obsecrationes* ») et l'action de grâce (« *gratiarum actiones* ») pour reprendre la typologie chrétienne de la prière⁶⁹. L'auteur du psaume se tourne vers Dieu pour l'implorer d'effacer ses fautes (« *Averte faciem tuam a peccatis meis et omnes iniquitates meas dele*⁷⁰ », v. 7), mais il lui promet surtout de le célébrer en enseignant ses voies à tous ceux qui sont dans l'errance (« *Docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur*⁷¹ », v. 15) et en dédiant sa voix à chanter ses louanges (« *Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam*⁷² », v. 17). En ce sens, la progression de l'obscurité vers la lumière qui caractérise ce psaume de David, animé par la conscience du péché (« *Tibi soli peccavi et malum coram te feci ut justificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris* », v. 6) et par la conviction du pouvoir salutaire de la contrition (« *cor contritum et humiliatum Deus non spernet*⁷³ », v. 19) marque la proximité étroite avec la progression dramatique du *Miserere* médiéval.

En effet, le plan d'ensemble du poème du Reclus de Molliens est hautement similaire – à cette différence près que la figure du « *Deus salutis meae*⁷⁴ » (v. 16), qui vient offrir un espoir salutaire devant le spectre de la rétribution *post-mortem* du péché, prend désormais le visage de « Dame de tous saus sauvans » célébrée dans la prière finale (*Mis.*, str. 267, v. 1). Guidées par un même espoir de pardon et d'effacement des péchés, les supplications du poète médiéval reposent sur des formules hautement similaires à celles du texte biblique. En témoigne cette mise en regard :

⁶⁸ Traduction française tirée de *La Bible : traduction officielle liturgique*, Paris, Mame / AELF / Commission internationale francophone pour les traductions et la liturgie, 2013, URL : < <https://www.aelf.org/bible/Ps/50> > (consultée 24.09.2018), ci-après *AELF : la Bible* : « Oui, je connais mon péché, ma faute est toujours devant moi / Contre toi, et toi seul, j'ai péché, ce qui est mal à tes yeux, je l'ai fait. Ainsi, tu peux parler et montrer ta justice, être juge et montrer ta victoire »

⁶⁹ Cité *supra*, p. 421.

⁷⁰ Traduction par *AELF : la Bible*, *loc. cit.* « Détourne ta face de mes fautes, enlève tous mes péchés ».

⁷¹ *Idem* : « Aux pécheurs, j'enseignerai tes chemins ; vers toi, reviendront les égarés ».

⁷² *Idem* : « Seigneur, ouvre mes lèvres, et ma bouche annoncera ta louange ».

⁷³ *Idem* : « tu ne repousses pas, ô mon Dieu, un cœur brisé et broyé ».

⁷⁴ *Idem* : « mon Dieu sauveur ».

O ysopes tous maus purgans [...]	<i>Asparges me hysopo et mundabor</i>
Leve nos cuers et refai blans	<i>Lavabis me et super nivem dealbabor</i> ⁷⁵
(str. 260, v. 3 et 11)	(Ps. 51, v. 9)

Source d'espoir, cette demande s'accompagne d'une promesse qui passe par le pouvoir des mots. Tout comme le « je » du poème biblique s'engage à enseigner les voies du Seigneur à tous ceux qui sont dans l'errance (« *Docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur* ») et à dédier sa voix à chanter ses louanges (« *Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam* », v. 17), le Reclus de Molliens s'engage à « blâmer » toute offense à la justice divine et se propose en finale de « canter haut » en l'honneur de la Vierge Marie.

La prière mariale en strophe d'Hélinand marque en somme un véritable saut dans la nouveauté en regard de la petite histoire de cette forme aujourd'hui disparue. En continuité avec les *Vers de la mort*, elle continue de privilégier la dramatisation de la « rhétorique de la peur » en illustrant la crainte de la mort et du péché sur le mode d'une « anecdote du soi ». Mais elle change la coloration littéraire de cette approche. Avant l'entrée en scène de la prière mariale, la poésie hélinandienne privilégie la mise en spectacle de la plus pure obscurité : le spectre de la « mort de soi » qui hante la conscience d'un Hélinand de Froidmont ou qui travaille le corps d'un Jean Bodel occupe l'avant-scène sans trouver de contrepoids dans l'espoir d'une solution spirituelle à la mesure de l'individu. Il en résulte des œuvres sombres et fondamentalement angoissées – qui correspondent sans doute mieux à la sensibilité poétique des modernes, pour qui le problème existentiel d'une « mort de soi » dépourvue de toutes formes d'issue est peut-être plus évocateur et suggestif que les solutions spirituelles du christianisme. Or il en va autrement du public médiéval, comme en témoigne le succès rencontré par la prière mariale dès lors qu'elle entre dans le corpus hélinandien. Tout en continuant d'adopter le point de vue d'un « je » tiraillé par la culpabilité et l'angoisse du jugement, ces prières s'adressent à la Mère de Dieu en sa qualité de « miresse » offrant une cure toute désignée au problème de la « mort de soi ». Cette réorientation se traduit sur le plan esthétique par une approche puissamment contrastée, qui repose sur l'opposition du clair et de l'obscur, de l'espoir et

⁷⁵ *Idem* : « Purifie-moi avec l'hysope, et je serai pur ; lave-moi et je serai blanc, plus que la neige ».

de la peur. Traversée comme l'a montré Gérard Gros d'une pléthore d'images de lumière et de clarté⁷⁶, la prière mariale du *Miserere* propose une expérience « enluminée, enluminans » qui entraîne une opposition saisissante avec les tons « noirs et obscurs » (*Mis.*, str. 60, v. 3) qui dominaient le reste de l'œuvre. Ainsi apparaît en domaine hélinandien une nouvelle voie spirituelle et esthétique, qui se détourne de la pure contemplation de l'obscurité pour privilégier la dramatisation des contrastes entre la crainte de la mort et l'espoir de la vie, *nunc et in hora mortis*.

⁷⁶ Gérard Gros, « Vierge de lumière et *Miserere* », art. cit., p. 74-89.

CONCLUSION

À titre d'auteur à succès, dont la diffusion manuscrite et l'impact sur le public n'ont rien à envier aux plus grands canons littéraires du Moyen Âge français, le Reclus de Molliens ne pouvait tout simplement plus rester dans l'état de délaissement et d'indigence critique où l'avaient laissé les acteurs de la médiévistique depuis la fin du XIX^e siècle. Par la mise à jour des données de base sur la tradition manuscrite, la personne historique et le legs littéraire de ce poète incontournable, la présente thèse a donc contribué à combler une lacune importante dans la recherche ; mais plus encore, elle a su mettre à profit l'extraordinaire succès de ses deux poèmes *Miserere* et *Carité* pour proposer une réévaluation en profondeur d'une série de codes esthétiques, de repères typologiques et de concepts critiques essentiels à la pleine appréciation des littératures françaises médiévales. Dès lors que le Reclus de Molliens a été abordé en sa qualité de « parfaits trouveurs » (*Li Estas des prelas*, p. 355) – dont l'œuvre fait acte de modèle et d'étalon poétique aux yeux d'une pluralité d'auteurs et de lecteurs anciens –, il a pu servir de guide et de point de repère poétique pour repenser la vitalité et les codes de la poésie médiévale à l'aune des critères de jugement et des pratiques de lecture concrètes du public de l'époque. L'étude de la réception de *Miserere* et *Carité* a donc mené à l'exploration et à la découverte d'un système poétique jusque-là peu étudié, soit celui de la poésie hélinandienne, qui propose sa propre manière de plaire et d'édifier en langue vulgaire. La mise au jour des codes de lecture et d'écriture propres à cette forme a non seulement permis de nuancer l'antagonisme supposé entre le « didactisme » et le « littéraire », mais elle a montré à quel point ces deux pôles pouvaient et *devaient* être repensés à la lumière de nouveaux critères, qui relèvent de la question en apparence technique de la forme et de la métrique. Plus qu'une exhumation ou une tentative de réhabilitation d'un auteur oublié, cette enquête centrée sur le parfait exemple du Reclus de Molliens a voulu jeter la lumière sur tout un système poétique, dont l'importance médiévale n'a d'égal que le désintérêt qu'il suscitait, jusqu'à tout récemment, parmi les critiques modernes.

À partir d'une question on ne peut plus élémentaire, qui touchait simplement au *quid* et au *quod* de l'importance médiévale de ce trouvère, le témoignage concret des sources a motivé une enquête plus large, intégrant les enjeux, purement formels à première vue, liés à l'histoire et au statut de la strophe d'Hélinand. Le formulaire strophique *8aabaabbbabba*, qui assure l'unité du dyptique *Miserere* et *Carité* depuis le strict point de vue de la forme, s'est révélé à la source d'une véritable constellation littéraire. Dès lors que le corpus hélinandien a pu être appréhendé dans son ensemble par le moyen d'un répertoire mis à jour, il a fallu se rendre à l'évidence : la strophe d'Hélinand constitue un système poétique à part entière, à la fois porteur et générateur de sens, qui infléchit la production et la réception d'un vaste réseau de textes, dont l'importance, dans la réalité des pratiques médiévales, est tout à fait primordiale. L'examen du corpus hélinandien, ainsi envisagé comme un système poétique cohérent, spécifique et différencié, s'est alors imbriqué à l'étude de *Miserere* et *Carité*, de façon à créer un véritable effet de synergie. En tant qu'espace de créativité et de contrainte qui oriente la fabrique de la forme et du sens, la strophe d'Hélinand est devenue la clé interprétative qui a permis de comprendre et d'apprécier les codes de l'écriture du Reclus de Molliens – lesquels ont permis, en retour, de jeter la lumière sur la vitalité d'une forme littéraire tout à fait essentielle au dynamisme de la poésie médiévale.

L'écriture en strophe d'Hélinand est loin de se limiter à une pratique obscure et spécialisée, qui resterait l'apanage de textes édifiants oubliés tels que *Miserere* et *Carité*. Bien au contraire, elle touche au cœur même des « Classiques français du Moyen Âge » en réapparaissant sous la plume d'auteurs comme Rutebeuf, Adam de la Halle, Jean Bodel ou encore Jean Froissart, qui contribuent encore à ce jour à forger l'image emblématique des littératures médiévales aux yeux des modernes. Relire de tels textes à la lumière de leur appartenance hélinandienne permet donc d'en renouveler l'appréciation, ne serait-ce qu'en montrant leur manière de dialoguer avec des codes jusque-là peu explorés et en illustrant leur engagement dans un système poétique plus vaste dont l'importance, dans la synchronie des pratiques médiévales, ne devrait plus être sous-estimée. En effet, la strophe d'Hélinand n'est rien de moins que le second modèle strophique le plus répandu de toute la production littéraire de langue d'oïl. En réapparaissant dans un total de 139 textes français – dont plusieurs ont été recensés ici pour la première fois –, sa diffusion surpasse largement celle

des formes strophiques les plus souvent employées dans les chansons des troubadours et des trouvères – sans parler des autres formes qui appartiennent, comme elle, à la classe des *literae sine musica*¹. À cet indice quantitatif déjà révélateur, qui atteste de la centralité de cette forme du point de vue de la production textuelle, il faut ajouter celui de l'impact sur le public. Même si la strophe d'Hélinand réapparaît dans quelques *unica* comme le *Dit des quatre éléments* ou le *Dit que l'en dit que on doit fouir Amours*², elle se retrouve également dans de véritables *bestsellers* comme les *Sept articles de la foy* et le *Pelerinage de la vie humaine* qui, représentés par plus de 80 manuscrits chacun³, ont « forgé l'imaginaire et l'horizon d'attente des lecteurs [et] nourri les œuvres du Moyen Âge aujourd'hui les plus célèbres⁴ ». Autrement dit, la poésie hélinandienne incarne un précieux point de rencontre entre les notoriétés médiévales et modernes, entre la synchronie et la diachronie des pratiques, si bien que l'étude de ce corpus s'impose – ou du moins, devrait s'imposer – comme un passage obligé dans la fabrique de l'histoire des lettres.

En affichant son appartenance à ce corpus d'importance, le Reclus de Molliens participe donc d'un effet de mode, mais il se trouve également engagé dans un mécanisme poétique plus large. L'extraordinaire succès de la strophe d'Hélinand coïncide en effet, de façon exacte, avec l'époque de la diffusion manuscrite de *Miserere et Carité* (XIII^e-XV^e siècle), ce qui confirme leur effet de synergie réciproque. Le succès de l'un favorisant celui de l'autre, le prestige reconnu au Reclus de Molliens par son public sert sans aucun doute de catalyseur à la diffusion médiévale de cette forme – dont les codes et les normes deviennent, par effet de balancier, les « conditions de félicité » de sa pleine appréciation. Devant l'analyse de la réception textuelle et matérielle de *Miserere et Carité*, il est devenu nécessaire d'envisager un tel effet commensal. Parmi les nombreux témoignages textuels de la « boine auctorité » de ce poète « tant boins et si parfaits » (*Exemple du riche homme et du ladre*, p. 182 et p. 179), il s'en trouve plusieurs qui portent une attention spéciale à ses choix strophiques et formels en s'appliquant à les émuler, à les citer ou à les reprendre,

¹ Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge*, op. cit., p. 39-40.

² Tous deux édités par Holger Petersen Dyggve (éd.), « Le manuscrit français 1708 de la Bibliothèque nationale[...] Premier article », art. cit. respectivement p. 384-388 et p. 389-393.

³ Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge*, op. cit.,

⁴ *Ibid.*, p. 29.

allant jusqu'à délaissier le modèle du *Roman de la Rose*, comme dans le cas de Gui de Mori, pour préserver l'identité métrique d'une simple citation du Reclus de Molliens.

Le témoignage matériel des manuscrits permet d'ailleurs de préciser la donne. Comme l'a bien établi Michela Margani⁵, il serait certes inexact d'affirmer que la *consciencia strofica* hélinandienne se reflète avec exactitude dans les modalités de la mise en recueil de ces textes – lesquels ne sont que très rarement réunis en bloc dans le contexte de florilèges manuscrits et sont encore moins souvent rassemblés, de manière homogène, dans des recueils exclusivement consacrés à cette forme. Il n'empêche que tous les livres qui donnent lieu à ce type de groupement – et cela, sans exception – font partie intégrante de la tradition du Reclus de Molliens et qu'ils représentent, une fois réunis, près de 20% de ce corpus manuscrit. Certains de ces livres homogènes vont jusqu'à engager la mise en page et la mise en texte afin de souligner les sinuosités rimiques et rythmiques de cette forme à succès. Qu'il s'agisse des modestes pattes de mouche du manuscrit *i* (Aberystwyth, NL Wales 5001B) qui scindent chaque douzain à mi-parcours de manière à rehausser la symétrie des deux « demi-chœurs⁶ » qui se répondent en son sein (*aabaab bbabba*) ou des « jeux graphiques⁷ », autrement plus complexes, qui donnent lieu à un « art poétique visuel⁸ » divers et toujours renouvelé dans le manuscrit *B* (BnF fr. 2199), il faut tout simplement conclure que la forme se met volontiers en scène dans les livres de *Miserere* et *Carité*.

Or pour saisir le caractère fondamental et déterminant de la strophe d'Hélinand dans l'appréhension médiévale de ces deux textes, l'indice qui semble à première vue le plus banal s'avère, à terme, le plus déterminant : tout poème en strophe d'Hélinand fait l'objet d'une mise en page caractéristique et constante qui s'impose de manière quasi-systématique dans la tradition manuscrite de ce corpus et qui renforce, par le fait même, sa cohérence d'ensemble. En soulignant l'*incipit* de chaque douzain par le moyen d'un marqueur saillant, de manière à diviser le texte en une série de blocs de douze vers répétés, la poésie hélinandienne redouble son identité rimique et rythmique déjà reconnaissable à

⁵ Michela Margani, *Ricerche sulla strofa di Elinando*, *op. cit.*, p. 52.

⁶ Jean Batany, « Un charme pour tuer la mort », *art. cit.*, p. 39.

⁷ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. vii-ix et Anne-Françoise Labie-Leurquin, « BnF, fr. 2199 », *art. cit.*, p. 27-30.

⁸ Ariane Bottex-Ferragne, « Lire, écrire et transcrire en strophe d'Hélinand », *art. cit.*

l'oral et à l'écrit par une « signature visuelle » tout à fait constante et stable, qui permet une identification immédiate sur la page du manuscrit. Le Reclus de Molliens n'échappe pas à cette règle. Bien au contraire, le survol préliminaire des manuscrits a révélé que cette mise en page caractéristique s'imposait comme la constante matérielle la plus répandue d'entre toutes au sein de la tradition manuscrite de *Miserere* et *Carité*, ce qui renforce leur appartenance au système poétique hélinandien tout en incitant à les lire, étant donnée l'insistance constante portée sur l'*incipit* de chaque douzain, à partir du point de repère de la strophe.

Si la tradition manuscrite de ces deux poèmes rejoint ainsi, par le biais d'une mise en page caractéristique, les pratiques les plus fondamentales du corpus hélinandien dans son ensemble, il se trouve quantité d'autres éléments de continuité qui, révélés dans le cadre du survol préliminaire des manuscrits, gagnent une pertinence accrue en regard de cette association poétique et formelle. Depuis l'omniprésence des recueils consacrés au culte de la Vierge jusqu'à la préoccupation récurrente pour le thème de la mort, en passant par l'insistance, visuelle et textuelle, portée sur la figure d'auteur et le statut de reclus du poète de Molliens, les tendances qui marquent la mise en recueil de *Miserere* et *Carité* s'alignent parfaitement aux traits généraux et essentiels de l'écriture hélinandienne. Il en va de même de l'omniprésence des textes brefs et des littératures versifiées, qui représentent les deux principes de groupement textuel les plus communs au sein de cette tradition – et qui ont servi, par exigence de bonne méthode, de point de départ et de guide au plan de cette thèse.

Alors que la présence répétée de « formes brèves » dans les recueils de cette tradition a permis de repenser les pratiques de lecture et de consommation textuelle associées à *Miserere* et *Carité*, l'omniprésence des textes versifiés n'a fait que confirmer ce qui s'impose désormais comme un fait incontesté : en faisant le « choix du vers » – et plus précisément, le choix de la strophe d'Hélinand –, le Reclus de Molliens s'inscrit d'entrée de jeu dans une « voie étroite⁹ » de la littérature médiévale, soit celle où les *Muses du savoir* s'unissent à celles de la poésie¹⁰. La strophe qui ne cesse de s'associer à la réception médiévale de *Miserere* et *Carité* a donc pu servir de guide pour mieux montrer

⁹ Francis J. Carmody (éd.), *Li Livres dou Tresor*, op. cit., p. 327.

¹⁰ Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une Muse savante ? Poésie et savoir*, op. cit.

l'importance de la versification dans l'expression d'un contenu édifiant – à une époque, comme celle qui s'amorce à partir du XIII^e siècle, où la forme concurrente de la prose devient progressivement le gage du « discours de vérité ». En jetant la lumière sur la production et la réception de ce texte édifiant en strophe d'Hélinand, il est devenu possible de saisir toute la pertinence de la matière et la manière du Reclus de Molliens.

Mais avant même de s'essayer à la lecture de tels codes, il a d'abord fallu se livrer à l'écriture d'une page d'histoire littéraire, qui manquait encore à la plus vaste fresque des connaissances sur les littératures françaises du Moyen Âge. En effet, l'émergence et l'extraordinaire développement de la strophe d'Hélinand au cours des 300 ans de son histoire n'avait jamais été replacée, jusqu'ici, dans le détail de sa chronologie et de ses variations historiques. En retraçant et en organisant les grandes lignes de cette histoire en trois étapes bien définies, il est devenu possible d'apprécier les traits poétiques les plus fondamentaux de l'écriture hélinandienne, tout en expliquant le mélange d'unité et de diversité qui caractérise ce corpus une fois envisagé de façon globale. Cette typologie en trois temps a également servi à cerner l'arrière-plan historique de la réception médiévale du Reclus de Molliens en montrant les configurations, variables et variées, de l'« horizon d'attente¹¹ » associé à ses choix formels.

À l'époque de son émergence (avant 1250), la poésie hélinandienne est encore le fait d'un petit groupe d'auteurs qui, unis entre eux par des liens intertextuels forts et par un ancrage géographique ciblé, s'inscrivent en continuité directe avec leur modèle : les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont (ca. 1194). Avec des poèmes tels que *Miserere* et *Carité* (ca. 1224-1229), mais également les *Congés* de Jean Bodel (ca. 1202), le *Regret Notre Dame* d'Huon de Cambrai (ca. 1224-1248) et le poème anonyme et irrévérencieux circulant sous le titre de *Renart et Piaudous* (ca. 1235-1250), ces textes précurseurs entrent en dialogue avec les traditions littéraires les plus variées (*stabat mater*, poésie de circonstance, *exemplum*, prière, *memento mori*, littérature renardienne, etc.), ce qui interdit d'entrée de jeu de concevoir l'unité fondamentale de ce corpus à partir d'une prédilection constante et affichée pour une matière en particulier. Même s'ils abordent à l'occasion les thèmes macabres caractéristiques de leur modèle, ces premiers textes s'unissent d'abord et

¹¹ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », art. cit., p. 82

avant tout autour d'une série de procédés d'écriture liés à la stylistique et à l'énonciation : la multiplication des apostrophes en tête des douzains, l'omniprésence du « je », ainsi que cette manière d'écrire que Paul Zumthor a désigné jadis comme le « lyrisme de persuasion¹² » (refus du chant et de la narration, visées édifiantes et prédilection pour le discours orné) forment un « noyau dur » de procédés d'écriture, appelés à caractériser la production hélinandienne dans la longue durée.

Or à la suite de cette période d'émergence relativement modeste, où tout se joue encore en vase clos, la poésie hélinandienne connaît un véritable âge d'or (1250-1350). À partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, ce simple douzain dont l'impulsion première se limite à un cercle d'auteurs ciblés s'impose désormais comme l'une des formes privilégiées de la versification médiévale. Une fois atteint son apogée, cette poésie qui se caractérise par un rapprochement, voire une fusion avec le corpus des *dits*, accuse une diminution considérable quant à la taille des textes, si bien qu'elle se redéfinit de façon durable comme une « forme brève ». Tout en exacerbant sa capacité à dialoguer avec la matière et la manière d'autres formes littéraires (poésie courtoise, amoureuse, littérature allégorique, etc.), elle tisse des liens nouveaux et toujours plus constitutifs avec la pratique de la prière, voire avec la figure de la Vierge Marie en particulier. Ainsi l'oraison mariale s'impose-t-elle, à partir de cette période de pleine vivacité littéraire, comme l'une des matières de prédilection de la poésie hélinandienne.

Le troisième et dernier âge de cette forme marque un lent déclin (à partir de 1350), qui mène à l'extinction irrévocable et définitive de cette écriture au tournant du XVI^e siècle. Cette période n'est pourtant pas dépourvue d'innovations. Alors même que ce corpus est sur le point de s'éteindre, il retrouve un second et dernier souffle à travers une nouvelle pratique, qui consiste à traiter le poème hélinandien à la manière d'une insertion lyrique et qui favorise, de façon significative, sa diffusion tardive. En s'immisçant entre les mailles de textes à succès comme ceux de Guillaume Alexis, Henri de Ferrière et Guillaume de Digulleville, qui connaissent une vaste diffusion tardive et qui passent même à l'imprimé à l'aube du XVI^e siècle, la strophe d'Hélinand connaît un rayonnement résiduel pendant plusieurs décennies sous la forme de poèmes insérés. La pratique de l'insertion

¹² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 410 reprend et traduit cette formule qui provient à l'origine de Nancy Freeman-Regalado, *Poetic patterns in Rutebeuf*, op. cit., p. 238-239.

hélinandienne, essentielle à la production du dernier âge, trouve même un prolongement dans le domaine du théâtre en réapparaissant dans plusieurs *Mystères* dramatiques du XV^e siècle, dont plus de la moitié ont été identifiées de manière inédite dans le cadre de cette thèse (15 nouveaux textes sur 26). Cette capacité salutaire à se réinventer sous la forme de l'insertion, tout en continuant la production de textes circulant de manière autonome, est toutefois insuffisante pour prévenir la fin définitive de cette tradition. Devant la multiplication des textes qui refusent les conventions de cette poésie en reprenant notamment les codes de la chanson ou de la narration, voire en allant jusqu'à refuser tout recours à l'apostrophe, la cohérence du système hélinandien se désorganise et se désarticule de façon progressive – et cela, dans un contexte où prolifèrent des formes hautement similaires d'un point de vue métrique et thématique qui ont sans doute assuré, par effet de concurrence, le coup de grâce à la vitalité de cette forme.

Ce tableau historique en trois volets, qui a permis de repenser l'unité du corpus hélinandien sous un angle neuf, a donc servi de fondement à une enquête plus détaillée sur les pratiques d'écriture et de lecture propres à ce groupement d'œuvres en amorçant la réflexion sur son trait distinctif le plus saillant : l'apostrophe. L'analyse statistique de la fréquence et de la position des apostrophes dans l'espace du douzain, question on ne peut plus technique en apparence, a permis d'identifier des outils poétiques de première importance, qui participent activement de l'art d'écrire en strophe d'Hélinand. Le premier, stylistique, est à la source d'un véritable jeu formel : en multipliant les adresses à l'*incipit* des douzains (position d'attaque), tout en se livrant à des pratiques occasionnelles de déplacement (décalage vertical et horizontal), il s'agit de fixer et de maintenir un « horizon d'attente » de manière à mieux se jouer par la suite des effets de rupture et de contraste engendrés par d'occasionnels manquements à la règle. Tantôt utilisés à des fins ludiques comme dans l'une des premières adresses déplacées de *Carité* qui souligne l'infraction à la règle par la formule « *Carités ! Lois sont bestornées* » (*Car.*, str. 5, v. 10), tantôt à des fins emphatiques afin d'ajouter de l'ampleur et de la majesté à des passages à forte densité sémantique comme la prière finale du *Miserere*, ce procédé qui n'avait encore jamais attiré l'attention de la critique permet d'atteindre à une diversité d'effets toujours fondés sur les pouvoirs, créatifs et subversifs, de la contrainte formelle. En plus de jeter la lumière sur ces quelques tours de style, qui ajoutent à l'attrait ornemental de ces pièces, il a été possible

d'identifier une seconde fonction, structurelle, qui touche aux modalités mêmes de leur composition. En repensant la question, délicate et polémique, de l'ordonnement du texte hélinandien à la lumière du rôle structurant des *incipit*, il a été possible de nuancer une opinion reconduite de façon quasi-systématique dans le discours critique depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, voulant que la poésie hélinandienne affiche un « ordonnancement confus¹³ » et un « manque de clarté dans la conception¹⁴ », voire qu'« aucun lien logique ne marque la suite des strophes¹⁵ ». Qu'il s'agisse de reconduire le procédé lyrique de la *cobla capfina*, de déployer un simple acrostiche, de revisiter la tradition des « états du siècle » sous la forme d'une construction en miroir ou même de cultiver une tension dramatique fondée sur la « substitution progressive et totale du nom de Dieu à celui de la mort¹⁶ », comme le voulait Jean-Pierre Bobillot au sujet des *Vers de la mort*, l'initiale de chaque « couple de XII. vers » (ms. V, f. 74v) correspond à un point de repère textuel et matériel de premier plan qui, toujours rehaussé par la mise en page conventionnelle de ces textes, se laisse volontiers investir à des fins de structuration.

En abordant enfin l'apostrophe en sa qualité de figure rhétorique, dont le propre consiste à intervenir « *not on the meaning of a word but on the circuit of communication itself*¹⁷ », il a été possible d'amorcer une réflexion plus générale sur la *persona* du poète hélinandien et sur la portée toute particulière de sa voix – dont la pleine valeur s'est révélée par la suite, lors de l'analyse des thèmes et des enjeux liés à la mort et à la prière. En s'intéressant aux différents destinataires de l'apostrophe (auditeur-lecteur empirique, catégories sociales typées, personnages et personnifications, etc.) pour mieux cerner leur impact respectif sur le « je » de l'énonciation, il a fallu constater que le poète hélinandien était loin de se limiter, comme on l'a si souvent suggéré au sujet de *Miserere* et *Carité*, à assumer la posture autoritaire du maître qui énonce et déclame son savoir dans l'esprit du « didactisme » le plus pur. Certes, la « fonction contact¹⁸ » de l'apostrophe est parfois mise à profit en ce sens comme on l'a montré en s'intéressant aux invectives répétées qui, procédant à la rupture constante de l'autonomie de l'espace textuel, servent à asséner le

¹³ Friedrich Wulff et Emmanuel Walberg (éd.), *Vers de la mort*, *op. cit.*, p. xxxii.

¹⁴ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. clxxix.

¹⁵ Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d'Arras*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ Jean-Pierre Bobillot, « Une approche de la *ratio formae* », art. cit., p. 97.

¹⁷ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, *op. cit.*, p. 213.

¹⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 209-249.

public d'incessantes directives de lecture : « Hom, entent ! », « Hom, or entent ! », « Hom, or entent cha en avant ! » (*Mis.*, str. 18-20, v. 1). Mais en plus de servir de telles fins, la « fonction contact » de l'apostrophe permet également au poète de tendre sa voix vers des figures allusives, voire virtuelles qui n'existent que *par* et *pour* ses appels. Engageant activement l'imagination, les actes de langage associés à ces adresses infléchissent directement l'*ethos* du poète en reposant sur les pouvoirs de l'« *apostrophic fiction*¹⁹ ». Déjà proche des ressources de l'art littéraire, voire de ce que les modernes désignent encore à ce jour comme la poésie, ils ont pu servir de « premier acte » à la mise au jour d'une véritable dramaturgie de l'énonciation, qui participe activement de l'art du *placere* et du *docere* en strophe d'Hélinand.

Au centre de cette dramaturgie de l'énonciation se trouve une manière toute particulière d'engager le « je » du poète hélinandien dans l'exploration d'une matière qui relève par ailleurs du lieu commun, soit le thème de la mort et ses dérivés. Le plus souvent utilisés pour soutenir une « rhétorique de la peur » et de la crainte du châtement éternel, ces enjeux hautement topiques qui ne cessent de réapparaître dans la production édifiante du Moyen Âge prennent une forme tout à fait originale chez l'auteur des *Vers de la mort* et chez ses successeurs. Il s'agit de développer une « esthétique de l'angoisse²⁰ » qui se détourne des figurations objectives et du grand spectacle de la mort pour retrouver toute la force d'impact du *memento mori* dans l'ordre, plus intime, de l'évocation et de l'allusion. Dès l'ouverture du premier poème hélinandien, où résonne l'écho allitératif de la formule « Morz, qui m'as mis muer en mue » (*VM-H*, str. 1, v. 1), ces textes définissent et affirment leur spécificité autour d'une association étroite entre le « Moi » et la « Morz » qui, en touchant directement à l'*ethos* du poète, ajoute une coloration macabre à l'ensemble du propos.

En se présentant comme celui qui peut littéralement tutoyer la « Morz » par l'apostrophe et qui se rapproche d'elle par l'expérience intime de son propre corps, le « je » du poète hélinandien définit sa propre *persona* sur la base d'une proximité intime avec les puissances de l'au-delà. Si cette association a souvent été pensée, à juste titre, comme l'une des manifestations les plus emblématiques du paradigme de la « mort de soi », tel que

¹⁹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, *op. cit.*, p. 161 et *Theory of the Lyric*, *op. cit.*, p. 187-283.

²⁰ Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, *op. cit.*

défini par Philippe Ariès²¹, elle est loin de se réduire à une simple étape dans l’histoire des mentalités – ou plus exactement, elle prend une importance vitale dans la petite histoire oubliée de la poésie hélinandienne. Qu’il s’agisse du corps « moitié sain et moitié porri » des lépreux formulant leur adieux dans les *Congé d’Arras* (C-JB, str. 5, v. 12), ou de la « teste [...] haut reoingnie » d’Huon de Cambrai, qui met en scène son propre déclin physique à l’ouverture d’une simple revue des états monastiques (*Descrissions*, str. 2, v. 8), les poètes hélinandiens cultivent l’esprit de l’« anecdote du corps » et de la « dramaturgie du moi » afin de définir leur propre voix autour du rappel de la mort, allant jusqu’à cultiver l’ambiguïté par des formules comme « Ne sai se sui u mors u vis » (VM-R, str. 171, v. 2), voire à déclarer leur propre mort comme un fait accompli : « je sui mors entresait » (VA-G., str. 6, v. 10). Tout en étant ancrée dans le sillage du discours de persuasion qui caractérise la « rhétorique de la peur²² » des prédicateurs, la poésie hélinandienne propose une expérience esthétique à part entière en offrant le spectacle singulier, qui inquiète sans affoler et qui trouble sans terrifier, d’une voix aux tonalités sombres, déjà familière avec les puissances d’outre-tombe.

L’auteur de *Miserere* et *Carité* ne fait pas autre chose. Plus précisément, son statut de « reclus » semble avoir suffi – au regard des sources réunies par les spécialistes au sujet de la pratique historique de la réclusion – à replacer sa poésie dans l’esprit du *memento mori*. Pratique médiévale qui reprend et exacerbe la symbolique de la « mort au monde » déjà propre à tout choix monastique et érémitique, la réclusion consiste à s’enfermer, au terme d’un rite souvent calqué sur la liturgie funéraire, dans une cellule à jamais close, conçue et parfois même aménagée de manière à servir de « métaphore de [la] tombe²³ ». Figure de *quasi-mortus* (*De Institutione inclusarum*, II, 14), voire de *paradisicole* (*Speculum inclusarum*, p. 135) qui appartient aux sphères antipodales de l’ici-bas et de l’au-delà, le poète que l’on appelle « reclus » reprend et revisite, du seul fait de son statut, l’*ethos* macabre et quasi-fantomatique qui caractérise l’énonciation hélinandienne. Il en résulte une mise en scène dont l’importance semble primordiale aux yeux du public médiéval. Volontiers représenté dans son récluseoir dans les enluminures de certains

²¹ Philippe Ariès, *L’Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977 et *Essais sur l’histoire de la mort*, *op. cit.*, p. 32-45.

²² Jean Delumeau, *Le Péché et la peur*, *op. cit.*, p. 88.

²³ Paulette L’Hermitte-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l’information », *art. cit.*, p. 200.

manuscripts, le poète de Molliens est souvent désigné par la seule mention de « renclus » dans les rubriques, les inventaires de bibliothèques et les tables, comme s'il suffisait d'évoquer ce statut d'ermite pour reconnaître immédiatement l'auteur de *Miserere* et *Carité*. Cette insistance est d'autant plus révélatrice qu'elle ne reflète aucunement le contenu textuel de ces deux poèmes : à l'exception d'un seul et unique vers de *Carité* qui donne « moi, k'on apele Renclus » (*Car.*, str. 242, v. 3). – et qui brille toutefois par son absence dans 80% des témoins collationnés par l'éditeur Anton van Hamel²⁴ –, le statut de reclus de l'auteur n'est jamais mis en scène, ni mentionné ni exploité au sein de sa propre œuvre, ce qui permet pratiquement d'envisager cette association à la réclusion comme un phénomène lié surtout à la réception. La portée macabre toute particulière de ce statut, qui offre au reclus l'*ethos* d'un « mort-vivant », s'inscrit à tout le moins en continuité avec les pratiques hélinandiennes et trouve même un écho direct dans le micro-corpus des *Congés*. En relisant ces trois poèmes en strophe d'Hélinand à la lumière de l'*Histoire des lépreux au Moyen Âge*²⁵, d'autres critiques ont su montrer que la *persona* de ladre adoptée par ces auteurs s'apparentait à son tour – en regard des pratiques historiques concrètes –, à celle d'un « mort-vivant²⁶ », donnant lieu à la perspective hautement improbable d'une « lamentation funèbre “autobiographique”²⁷ ». En continuité avec Hélinand de Froidmont, qui laissait transpirer et transparaitre le spectre de la mort à travers l'expérience intime de son propre corps, ces poètes s'inscrivent dans le paradigme de la « mort de soi », tel que défini par Philippe Ariès, mais ils lui offrent « contextuellement²⁸ » une portée encore plus dramatique en incarnant – à même leur statut – le moi « déjà mort²⁹ ».

La mise au jour de cette esthétique hélinandienne de la mort prend une double portée. Elle permet tout d'abord de rendre compte de l'obsession funeste qui traverse la tradition manuscrite de ces textes. Même lorsqu'ils adoptent ostensiblement les conventions littéraires de traditions concurrentes (états du siècle, prière, débat, salut d'amour, complainte, etc.) ou qu'ils réservent le premier plan à une diversité d'autres thèmes (amour, charité, monachisme, actualité politique, péché, etc.), la réception

²⁴ Anton van Hamel (éd.), *Renclus*, *op. cit.*, p. xci.

²⁵ Françoise Beriac, *Histoire des lépreux au Moyen Âge*, *op. cit.*

²⁶ Michèle Gérard, « “Quand la lepre fleurit” », art. cit. p. 21-22

²⁷ Xavier Deflorenne, « L'intervalle, *plainte* du ladre », art. cit., p. 224.

²⁸ *Ibid.*, p. 228.

²⁹ Paulette L'Hermite-Leclercq, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », art. cit., p. 200.

médiévale des poèmes en strophe d'Hélinand témoigne régulièrement d'une sorte de recadrage macabre : en déployant une diversité de moyens qui engagent le texte, le contexte et le paratexte (variantes, interpolations, groupement manuscrit, rubriques, illustrations, etc.), il s'agit encore et toujours de replacer cette poésie dans le sillage du *memento mori*. S'il est vrai que la production hélinandienne se caractérise par la mise en scène d'un lien constitutif entre le moi et la mort, dont la portée se répercute sur l'ensemble des propos énoncés, alors il est peut-être possible de généraliser et d'envisager, à la lumière de ces différents indices d'une relecture macabre, que la strophe d'Hélinand a pu assumer une valeur conventionnelle aux yeux du lectorat. Toujours reconnaissable sur le parchemin par sa « signature visuelle » caractéristique, en plus de s'identifier d'un point de vue sonore par sa musicalité rimique spécifique, elle a peut-être fonctionné à la manière d'un signal formel qui suffit, par sa seule présence, à rehausser le thème de la mort au rang de « dominante » de l'œuvre, c'est-à-dire d'« élément focal d'une œuvre d'art [qui] gouverne, détermine et transforme les autres éléments³⁰ ».

L'esthétique hélinandienne de la mort porte un autre potentiel explicatif – ou du moins, elle trouve un autre écho significatif dans la double histoire de la strophe des *Vers de la mort* et de la réception médiévale de *Miserere* et *Carité*. À la suite d'une réorientation thématique qui s'affirme et s'exacerbe à partir de l'âge d'or de cette forme, l'oraison mariale devient l'une des matières privilégiées de la poésie en strophe d'Hélinand, ce qui se reflète directement dans l'importance considérable accordée par le public médiéval à la section mariale du *Miserere*. Même si cette forte coïncidence s'explique sans doute en grande partie par la « vogue mariale », qui traverse indifféremment toutes les sphères de la société et de la culture médiévale à la même époque, il a été possible de suggérer que la production hélinandienne entretenait des liens autrement plus spécifiques avec cette figure. Le plus souvent invoquée dans des prières qui réinvestissent le « noyau dur » des procédés hélinandiens, la Vierge est également inscrite en dialogue direct avec les procédés littéraires et les enjeux thématiques les plus caractéristiques de cette écriture : elle devient le « tu » de la confiance d'un « je » angoissé par le spectre de la rétribution *post-mortem* de ses péchés, qui retrouve en elle une solution concrète au problème de la « mort de soi ».

³⁰ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, op. cit., p. 76.

Ainsi invoquée en sa qualité spécifique de médiatrice capable de « respiter la mort », la Vierge Marie donne régulièrement l'occasion d'une mise en scène qui engage et réinvestit la posture typique du poète hélinandien. Par des formules comme « Ma povre ame, je t'apporte, / Sauve la, ne vaut que morte » (*PVH.*, v. 10913-14) qui vont jusqu'à feindre la posture du condamné à mort en se déclarant « mort cité » (*Lay a l'onneur de la Vierge Marie*, str. 10, v. 1), le « je » impliqué dans ces prières reprend l'inspiration sombre qui caractérise ces textes depuis les *Vers de la mort* pour donner lieu à un changement de ton et de tonalité. Passant de l'obscurité à la lumière par le moyen du « verbe efficace » de la prière, la poésie hélinandienne se réoriente vers l'espoir « enluminée, enluminans » (*Mis.* str. 260, v. 8) d'une intercession mariale au jour du Jugement.

Matrice poétique fondée sur un « noyau dur » de procédés fondateurs et récurrents (apostrophe, première personne, « lyrisme de persuasion »), la poésie hélinandienne cultive en somme ses propres stratégies d'écriture (jeux des adresses, repère structure) et s'organise en somme autour de sa propre manière (dramaturgie de l'énonciation) d'aborder certaines matières (« mort de soi », prière mariale d'intercession). Déjà associée à une série de pratiques d'écriture, elle s'accompagne également de pratiques de lecture tout aussi déterminées, qui se sont essentiellement révélées dans le cadre d'un questionnement général sur la brièveté.

Tout indique en effet que *Miserere* et *Carité* se sont prêtés à un double régime de lecture qui permet de suivre la trame du texte de façon linéaire et continue, mais également d'isoler certains passages ciblés de façon à les aborder en pièces détachées. Cette double possibilité de lecture, qui trouve sa source dans le mode de composition modulaire de ces deux textes, s'illustre de façon concrète dans l'espace du manuscrit. Pour en rendre compte, il a fallu envisager un continuum de pratiques allant de la « fragmentation partielle », soit les opérations qui permettent au lectorat d'opérer une ponction ciblée au sein d'un texte complet en reposant sur de simples bornes paratextuelles (rubrique interne, manicule, table) jusqu'à la « fragmentation totale », qui consiste à isoler un extrait en masquant toute marque d'appartenance au texte-source (effacement du nom d'auteur, du titre original, ajout occasionnel de nouvelle désignation). Si ce dernier cas de figure correspond à des extraits indépendants comme le *Vergier de Paradis* dont l'appartenance à l'œuvre du Reclus de Mollens est connue et reconnue depuis le XIX^e siècle, il s'illustre également

dans certains livres qui ont pu être été rattachés ici de façon inédite à la tradition de *Miserere et Carité*.

Doublement révélatrice, la mise en lumière de ces pratiques de fragmentation de la lecture a d'abord permis de rendre compte de la présence répétée de textes brefs dans la tradition manuscrite de ces deux longs textes qui s'étendent sur près de 3000 vers chacun dans l'édition de référence. Ces opérations de mise en pièces, qui se produisent de préférence dans des recueils déjà marqués par l'impératif de faire court, permettent de recadrer ces textes autrement prolixes sur l'axe de la brièveté en permettant de les aborder par « petites bouchées ». De manière plus générale et sans doute plus significative, ces pratiques de segmentation ont pu être abordées comme une autre manifestation, pour ne pas dire comme une preuve déterminante de l'impact fondateur de la matrice strophique hélinandienne sur la réception médiévale de *Miserere et Carité*. Illustrant une prédilection évidente pour les pièces de petit format, l'analyse statistique de la taille des textes de ce corpus a non seulement contribué à infirmer une idée-fixe de la critique, voulant que ces textes affichent un format « aléatoire », mais elle a permis de replacer l'œuvre du Reclus de Molliens dans un petit groupe restreint et marginal composé d'à peine dix textes, qui affichent une longueur tout à fait aberrante en regard de la norme hélinandienne. Après avoir montré que l'infraction à cette norme se traduit le plus souvent par un échec quasi-complet du point de vue de la réception, il a été possible de montrer toute la pertinence des choix de structuration de poètes comme le Reclus de Molliens, mais également Jean Chapuis et à plus forte raison Huon de Cambrai, dont l'œuvre rencontre un succès considérable malgré une longueur contextuellement excessive. En adoptant un mode de composition par module, qui repose sur l'arrimage de segments poétiques relativement indépendants à une trame textuelle sans cesse brisée par de continuels apartés, les choix de structuration de ces poètes peuvent certes paraître « confus » aux yeux des modernes, mais ils répondent pourtant à une demande vitale de la part du public médiéval. En adoptant « la digression comme principe d'écriture³¹ », ils s'ouvrent à une « lecture appliquée durant des siècles aux *auctores* et qu[i permet] d'en citer et d'en gloser des fragments hors de leur

³¹ Armand Strubel, « Jean de Meun : la digression comme principe d'écriture », dans *La Digression dans la littérature du Moyen Âge*, op. cit., p. 377-389.

contexte original³² », mais ils comblent également l'horizon attendue d'un vaste public médiéval, habitué et rompu aux conventions d'une forme aujourd'hui oubliée, qui occupait pourtant un rôle central au sein du paysage littéraire médiéval : la strophe d'Hélinand.

Système poétique à part entière, le douzain hélinandien s'accompagne de conventions de lecture et d'écriture qui lui sont tout à fait spécifiques. Du moins, la présente thèse s'est appliquée à le montrer en se livrant à la recension et à l'analyse d'un corpus de 162 pièces au total (textes français, latins et néerlandais faisant acte d'insertion ou de texte autonome), de façon à dégager les « règles immanentes » de leur poétique commune dans l'esprit des théories jaussiennes de la réception.

Mais l'enquête s'est également aventuré dans des avenues de recherche plus incertaines et accidentées en s'attachant à certaines zones d'ombre et d'incertitude, dont il faut espérer qu'elle se mériteront dans l'avenir des analyses plus poussées et surtout, plus décisives. La première et la plus évidente concerne la question épineuse des limites du domaine de la chanson. À titre de forme strophique réputée non chantée, qui se laisse replacer parmi les *literae sine musica*, la strophe d'Hélinand est souvent célébrée comme l'une des toutes premières strophes médiévales à marquer le « divorce entre la musique et la poésie³³ », voire à marquer par le fait même l'émergence de la « notion moderne de poésie³⁴ ». Pourtant, les études de poétique et d'histoire littéraire qui explorent le détail des critères discriminants servant à exclure ces textes du domaine du chant demeurent on ne peut plus rares, si bien que la contemplation des impacts de ce « divorce » se fait souvent sur la base de l'acceptation *a priori* d'une rupture bien consommée. Il a donc semblé pertinent d'investiguer plus avant – cela d'autant plus que la présence discrète mais répétée de textes chantés dans les manuscrits de *Miserere* et *Carité* laissait entrevoir une association intime et problématique, qui pose résolument question. En s'attachant à quelques cas de figure délicats comme celui du *Lay secret* inséré au *Perceforest III* (XXII, 484-554), qui adopte la structure rimique caractéristique des textes non chantés (« homogonie » structurelle), mais qui ne cesse de recourir au vocabulaire de la musique et de la chanson (« sus instrument chanté en publicque », « joué sus sa harpe », « chanté de

³² Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, op. cit., p. 263.

³³ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 62.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

la bouche », etc.), il a été possible d'identifier un espace d'ambiguïté, voire d'envisager que la poésie hélinandienne se caractérise par « une musicalité spécifique » qui continue d'entretenir des liens fondateurs et problématiques avec son héritage lyrique sans offrir pour autant « le sentiment de passer de la poésie à la musique proprement dite³⁵ ». Faute de trancher, l'étude des ramifications en apparence techniques du système gonique – qui repose sur le mode d'alternance du genre des rimes au sein de la suite des strophes afin de marquer la solution de continuité entre les textes chantés et non chantés – s'est révélé à la source d'un énième espace de jeu, qui participe de façon active de l'attrait stylistique et des ressources poétiques de la strophe hélinandienne. Se jouant volontiers des zones d'ombre et d'ambiguïté qui distinguent le domaine du chant de celui de la récitation, le poète hélinandien déjà marqué par l'*ethos* du « mort-vivant » a peut-être également adopté la posture ambivalente et spéciale de celui qui « ne set chanter ne lire » (*RP.*, str. 2, v. 11).

Cette question n'est évidemment pas la seule à rester en suspens. Car le présent travail est avant tout un essai, pour ne pas dire un « essai de poétique » hélinandienne. En proposant quantité d'hypothèses nouvelles sur un sujet jusqu'ici peu exploré – qu'il s'agisse de la portée littéraire de l'œuvre du Reclus de Molliens ou de la « senefiance » de ses choix formels –, cette thèse s'offre au regard de la critique, avec la double force des faits et des conjectures, dans l'espoir de possibles avancées futures. À la croisée des disciplines, elle engage les théories littéraires médiévales et modernes dans un dialogue avec l'histoire des pratiques de lecture et des faits de culture propres aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle) pour donner lieu à une conversation littéraire encore ouverte, multidisciplinaire et ancrée dans le témoignage des sources. La différence entre le court et le long, entre la lecture linéaire et la fragmentation, voire entre la mise en scène littéraire et le discours de persuasion sont autant de notions d'intérêt général dans l'étude des littératures médiévales qui ont pu être explorées ici à partir d'exemples concrets. L'attention au particulier ouvrant ainsi la voie à la réflexion générale, la remise au jour « *des bons exemples de moralités* » (ms. *P.* f. 110r) d'un poète médiéval aujourd'hui oublié – dont la centralité dans l'univers des lettres n'est désormais plus à démontrer – est donc devenu le guide et le socle d'une étude de poétique et d'histoire littéraire de plus vaste

³⁵ Paul Zumthor, « Oralité », art. cit., p. 184-185.

portée. À la lumière d'une matrice textuelle, elle aussi négligée par la critique, s'est révélé l'impact fondateur de simples choix métriques et formels dans l'art médiéval du *placere* et du *docere*. Sans chercher à réhabiliter l'auteur de *Miserere* et *Carité*, ni même à illustrer une supposée compatibilité avec les normes et codes du goût littéraire actuel, cette analyse aura avant tout révélé l'attrait dramatique, étrange et obscur, du texte édifiant en strophe d'Hélinand – de manière à le faire vivre et revivre de sa belle mort.

INDEX DES AUTEURS

- ACHILLE CAULIER : 178-179, 206, 217-218, 408-410
ADAM DE LA HALLE : 41, 75, 77, 119, 182-185, 191, 200, 205, 208, 240, 250, 315, 324-327, 344, 350, 357, 378, 396-398, 440
ADAM DE SUEL : 128
ADENET LE ROI : 113, 115, 119, 139
AELRED DE RIEVAULX : 387
ALAIN CHARTIER : 221
ALARD DE CAMBRAI : (113)
ANDRIEU DE LA VIGNE : 214
Clerc d'ANGERS : 408
Frère ANGIER : (115)
Saint ANSELME DE CANTERBURY : 392, 416
ARNOUL GREBAN : 214
Saint AUGUSTIN : 115, 303
- BAUDE FASTOUL : 182, 191, 379, 396-399
Charles BAUDELAIRE : 349
BAUDET HERENC : (82), 219
BAUDOIN DE CONDÉ : 19-20, 109, 113, 129, (165-166), 184, 202, 206, 240-241, 243, 249, 294, 359, 413, 415, 423
Saint BENOÎT : 38, 207
BERNARD DE CLAIRVAUX : 418-419, 426
BERNARD DE MORVAL : (260)
BERTRAN DE BORN : (427)
BOËCE : 110, 121, 128, 135, 151, 211, 222, 364
BRUNET LATIN : 132, 142, 315
BURCHARD DE WORMS : 387
- CATON : 127
CÉSAIRE D'HEISTERBACH : 279, 392
CHARLES BATTEUX : 58
Geoffrey CHAUCER : 300
CHRÉTIEN DE TROYES : 16, 34, 59, 123-124
CHRISTINE DE PIZAN : 89, 142, 221-222, 303
Samuel Taylor COLERIDGE : 267
- Claude DEBUSSY : 175
- EADMER : 392
ETIENNE DE FOUGÈRES : 169, 259
ÉTIENNE LANQUIER PEINTRE : 207, 217
- Gabriel FAURÉ : 175
Jean FROISSART : 41, 115, (185), 211, 218, 440
- GAUTIER D'ARRAS : 34
GAUTIER DE COINCI : 12, 104-106, 119, 133, 316, 401
GAUTIER L'ESPICIER : (166), 207, 243, 249, 423
GAUTIER MAP : 127
- Théophile GAUTIER : 58
GEOFFROI DE PARIS : 34-35, (149), 219, (350)
GEOFFROI DE VINSAUZ : 251, 272
GERBERT DE MONTREUIL : (124)
GIELIJS VAN MOLHEM : 20, 150
GILLES LI MUISI : 13-14, 17, (21), (26), 28, 35, 39, 43, 110, 124, 259, 365
GOSSUIN DE METZ : 12, 48
GUI DE MORI : 19, 50, 147-149, 442
GUICHARD DE BEAULIEU : 429, 431, 434
GUILLAUME ALEXIS : 211, 213, 445
GUILLAUME D'AMIENS : 185, 205, 228, 326-327, 385
GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : (79-80), (83), 159, 172-174, 211, 213, 216, 232, 242-243, 250, 381-382, 403-406, 415, 424, 445
GUILLAUME DE LORRIS : 12, 13, 18, 115, 124, 147-149, (273)
GUILLAUME DE MACHAUT : 115
GUILLAUME DE MALMESBURY : 392
GUILLAUME LE CLERC DE NORMANDIE : 141, 355
GUIOT DE PROVINS : 127
- HÉLINAND DE FROIDMONT : (10), (26), (27), 40-41, 48, 52, 73, 75, 106, 108, 151, 167, (165-166), 169, 180-185, 189-196, 205, 208-210, 217, 224, 226-227, 233-234, 234-241, 245, 250, 261, 264, 292, 297-298, 302, 321, 322-325, 347, 349, 350-357, 366, 369, 370-387, 391, 398-400, 401, (413), 427-428, (429), 431-432, 434, 437, 444, 450
HEINREC (co-auteur du *Rinclus*) : 20, 150
HENRI D'ANDELI : (337)
HENRI DE FERRIÈRE : 212-213, 445
HERBERT DE CLAIRVAUX : (279)
HONORÉ D'AUTUN : 126
HORACE : 39, 61, 369-370
HUE ARCHEVESQUE : 381
Victor HUGO : 33, (175)
HUGUES DE BERZÉ : 259
HUON DE CAMBRAI : 73, (129), 148, (150), 161, (166-167), 189-190, 206, 227, (210), 232, (352), 266, 297, 302, 305-309, 337, 350, 352, 379, 383, 391, 400, 401, 444, 449, 453
HUON DE MERY : 125
HUON DE SAINT-QUENTIN : 185, 189, 192, 349, 353-354, 365
- ITIER DE VASSY : 428
JACQUES BRUYANT : 207, 241, 249-250, 422, 424
JACQUES DE HEMRICOURT : 141
JACQUES DE VORAGINE : 279

JEAN BODEL : 41, 73, 108, 113, 158, (165-166),
 (180), 182, 189, 191-192, 204, 368, 378, 396-399,
 401, 434, 437, 440, 444
 JEAN BRISEBARRE : 112, 164, (166) 180, 297, 301
 JEAN CHAPUIS : 75, 78, 112, (166), (171), 223, 227,
 236, 297, 301-305, 453
 JEAN DE CONDÉ : 20, 293
 JEAN DE GARLANDE : 253
 JEAN DE LA MOTTE : 16-17, 20, 28, (77), 149-150,
 164, 171, 210, (288), 297, 301
 JEAN DE MEUN : 12-13, 16, (35), 107-108, 112,
 115, 124, 135, 142, 147-148, 164-165, 223, 262,
 273, 302-303
 JEAN DE STAVELOT : 141
 JEAN DE THYS : 112, 164
 JEAN FERRON : 142
 JEAN LE PETIT : 171, 176-178, 301
 JEAN LE RIGOLÉ : 202
 JEAN MOLINET : (81), 178, (179), 410
 JOHN GOWER : 294, (295), 296, 299-301

Alphonse LAMARTINE : 265
 Frère LAURENT : 12
 Antoine LOYSEL : 27

MARIE DE FRANCE : 59, 113, 127, 132, 136, 255
 MATHIAS RIVALLI : 128

NEVELOT AMION : 185, 200, (201), 205, 286, 326

OVIDE : 115

PAMPHILE : 127
 PAUL DIACRE : (407)
 PERRIN LA TOUR : (166), 231, 385
 PHILIPPE DE NOVARRE : (114)
 PHILIPPE DE REMI : 205, 232
 PHILIPPE DESPORTES : 28
 PIERRE DE FONTAINES : 121, 142
 PLINE L'ANCIEN : 50
 PIERRE JAMEC : 159, 175, 223-224

QUINTILIEN : 252

RAOUL DE HOUDENC : 108, 125
 RENAUT DE LOUHANS : 121, 135, 211, 222, 364-
 366
 ROBERT LE CLERC D'ARRAS : 182, 191, 208, 239,
 250, 297-299, 301, 350, 385, 408
 RUTEBEUF : 20, 41, 75, 78, 108, 114, 117, 120, 125,
 137, (165), 183, 208, 215, 259, 356-358, 365, 384,
 391, 397, 400, 408, 413-415, 440

STACE : 126

THIBAUT D'AMIENS : 170, 172
 THIBAUT DE CHAMPAGNE : (114)
 THIBAUT DE MARLY : 127, 429, 431, 434

Clerc de VAUDOY : (165-166), 184, 240-241
 Paul VERLAINE : 175
 VINCENT DE BEAUVAIS : 336, 427
 VIRGILE : 115

WALTHER VON DER VOGELWEIDE : 120
 WATRIQUET DE COUVIN : 115, 183, 202, 255-256,
 423

INDEX DES ŒUVRES

- Ad sanctum Benedictum*, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : (173), 207
Ad praepositum paradisi Michaellem, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : (173), 207, 242,
Ancrene Wisse : (388)
Art de rhétorique, JEAN MOLINET : (81), 178-179, 410
Art et science de rhétorique : (82)
Arte amandi, PAMPHILE : 127
Ave Maria, BAUDOIN DE CONDÉ : 129, 206, 243, 249, 413, 415
Ave maria en couple, GAUTIER L'ESPICIER : (166), 206-207, 243, 249
- Berte aus grans piés*, ADENET LE ROI : 113, 139
Besant de Dieu, GUILLAUME LE CLERC DE NORMANDIE : 355
Bestiaire Divin, GUILLAUME LE CLERC DE NORMANDIE : 140
Bible, HUGUES DE BERZÉ : 259
Bible, GUIOT DE PROVINS : 127
Bible des sept estaz du monde, GEOFFROY DE PARIS : (149), (350)
Bible Nostre Dame selon l'Ave Maria : 99-100, 129, 164, 180, 241, 249, 423
Biographia literaria, Samuel Taylor COLERIDGE : 267
Bliocadran : (124)
Boèce de Confort : 128
Buevon de Conmarchis, ADENET LE ROI : (113), 139
- Cent balades*, CHRISTINE DE PIZAN : (221)
Chanson de Guillaume : 138
Chanson de Roland : 376
Chanson des ordres, RUTEBEUF : 120
Chanson des Saisnes, JEAN BODEL : 113
Chevalier au Lion, CHRÉTIEN DE TROYES : 59
Chevalier de la Charette, CHRÉTIEN DE TROYES : 59
Chronique du pays de Lièges, JEAN DE STAVELOT : 141
Ci nous dit : 279
Clair de lune, Claude DEBUSSY : 175
Clair de lune, Gabriel FAURÉ : 175
Clair de lune, Paul VERLAINE : 175
Cléomadès, ADENET LE ROI : 113
Codicille, JEAN DE MEUN : 302
Complainte de Enguerrand de Crequi : 179, 397
Complainte de Jerusalem contre Rome, HUON DE SAINT-QUENTIN : 186, 189-190, 353, 357
Complainte des Jacobins et des Cordeliers : 184
- Complainte dou conte Huede de Nevers*, RUTEBEUF : (78), 397
Complainte de Coustantinoble, RUTEBEUF : (78), (165)
Complainte sur la mort de sa dame, ALAIN CHARTIER : 221
Confessio amanti, JOHN GOWER : 300
Consolation de Philosophie, BOÈCE : 110, 121, 135, 164, 211, 364
Congés, ADAM DE LA HALLE : (41), 75, 170, 182-183, 191, 291, 357, 379-380, 393, 396-400, 450
Congés, BAUDE FASTOUL : 170, 182-183, 191, 291, 379, 379-380, 393, 396-400, 450
Congés, JEAN BODEL : (41), 73, 108, 113, 158, (165-166), 170, (180), 182-183, 189-191, 204, 291, 368, 379-380, 393, 396-401, 444, 450
Conseils, PIERRE DE FONTAINES : 121, 142
Consolation de Philosophie, JEAN DE THYS : 112, 164
Comte de Poitiers : 136
Conte d'algorisme : 142
Conte d'amours, PHILIPPE DE REMI : 205, 232
Conte du Dragon, BAUDOIN DE CONDÉ : 19
Conte du Graal, CHRÉTIEN DE TROYES : 123, 134, 391, 430
Contemptu Mundi (De), BERNARD DE MORVAL : (260)
Contes dou Pellicam, BAUDOIN DE CONDÉ : 19-20
Continuation du Conte du Graal, GERBERT DE MONTREUIL : (124)
Coronae amantium, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : (173), 207, 242, 249
Coronae Mariae, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : (173), 249
Cour de May : 185, 211
- Débat de la Vierge et de la Croix I (inc. : « [...] La Virge put hore asener »)* : (81)
Débat de la Vierge et de la Croix II (inc. : « Croix, je me vueil a toi complaindre ») : (81), (162)
Debat du Vin et de l'Eaue, PIERRE JAMEC : 159, 175, 185, 223-224
Débat et Procès de Nature et de Jeunesse : 184, 217, 223
Des Fames, des dez et de la taverne : 129
Description de la terre sainte (inc. : « il furent envoiés pour espiier la terre de promission ») : 140
Descrissions des Relegions, HUON DE CAMBRAI : 337, 379-380, 391
Despitemens du cors, PERRIN LA TOUR : (166), 232

- Despit du monde*, WATRIQUET DE COUVIN : 183
Dialogue des trois morts et des trois vifs,
BAUDOUIN DE CONDÉ : (98), 109, 359
Dialogue du Crucifix et du Pèlerin, GUILLAUME
ALEXIS : 211
Dialogus Miraculorum, CÉSAIRE
D'HEISTERBACH : 392
Disputation du croisé et du décroisé, RUTEBEUF :
137
Disticha Catonis, traduction d'ADAM DE SUEL :
128
Distiques, CATON : 127
Dit, JEAN LE RIGOLÉ : 202
*Dit d'amours (inc. : « Merueille est que ne
fenist »)* : 205
Dit d'Entendement : 217
*Dit de l'âme C (inc. : Savés que j'apiel
Beghinage ? »)* : (202)
*Dit de l'âme D (inc. : « Amour ne crient mort ne
tourment »)* : (166), 202
Dit de l'eau benoite et du vergier, JEAN DE
SAINT-QUENTIN : (279)
Dit de l'Ortie, WATRIQUET DE COUVIN : 255-256
Dit de l'unicorne et du serpent : 141
Dit de la Pomme, BAUDOUIN DE CONDÉ : (165-
166), 184, 202, 294, 412-413
Dit de la Rose (inc. : « Aussi comme la Rose ») :
(203)
*Dit de la Rose (inc. : « Quant Dieu le monde
composa »)* : 160, (166), 203
Dit de la Tremontaine : 244, 411-412
Dit des alliés, GEOFFROI DE PARIS : 219
Dit des Droits, CLERC DE VAUDOY : (165-166),
184, 241, 249
*Dit des princes I (inc. : « A ces hautes
solempnités »)* : (255)
*Dit des princes II (inc. : « [...] On a les barons
longuement »)* : (255)
Dit des quatre glèves : 171, 218
Dit du cors : 127, (165), 166, 183-184, 227, 236,
286
Dit du Mesdisant, PERRIN LA TOUR : (166), 232
Dit du soleil et de la lune : 217
*Dit moral (inc. : « Bon fait regner en nette
guise »)* : 184
*Dit de Nostre Dame I (inc. : « « Voirs est que cilz
vit saintement »)* : 203, 207
*Dit de Nostre Dame II (inc. : « Virge chascuns scet
vraïement »)* : 203, 207, 219
Divisions des 72 biautés qui sont en dames : 179
Doctrinal de la seconde Rhétorique, BAUDET
HERENC : (82), 219
Doctrinal Sauvage : 107, 142
Dou Pape, dou roy et des monnoies : 123
Elucidarium, HONORÉ D'AUTUN : 12
Élucidation (prologue du Conte du Graal) : (124)
Enfances Ogier, ADENET LE ROI : 113, 139
Epystles des Femmes : 179
Escole de Foy, JEAN BRISEBARRE : 111-112, (166),
(296), 297, (302)
Estats, GILLES LI MUISI : 13, 43, (260)
Estris des quatre vertus : 99, 164, 189
État du monde, RUTEBEUF : 259
Exemple du riche homme et du ladre : 14-15, 96,
113, 441
Exordium magnum Ordini Cisterciensis : 279

Fables / Ysopet, MARIE DE FRANCE : (98), 113,
(126), 127, 132, 136
Fille du Comte de Pontieu : 140
Foires de Champagne et de Brie : 122

Guersay (De) : (165-166)
Gesta Pontificum, GUILLAUME DE MALMESBURY :
392
Golias de conjuge non ducenda, GAUTIER MAP :
127
Grande Bible Nostre-Dame : (96), 105, 135
Grant mal fist Adam : 429

Historia mundi, PLIN L'ANCIEN : 50
Historia Novorum in Anglia, EADMER : 392

Image du monde, GOSSUIN DE METZ : 12, 48
Institutione inclusarum (De), AELRED DE
RIEVAULX : 387
Institutione inclusarum (De), *Middle English 1* :
387
Institutiones, QUINTILIEN : 252
*Instructif de la seconde rhétorique ou fleur de
rhétorique*, L'INFORTUNÉ : (81)

Jardin de plaisance et fleur de rhétorique (Le) :
(81)
Je vois morir / Mireur du monde : 370, 373-375
Jeu des échecs moralisé, JEAN FERRON : 142
Joli mois de may, JEAN FROISSART : 211, 218
Journal du Bourgeois de Paris : 390

Lais, MARIE DE FRANCE : 59
Lancelot en prose : 12
Lay a l'onneur de la Vierge Marie, ACHILLE
CAULIER : 178, 206, 217, 408-410, 452
Lay mortel / Lay de Dame, CHRISTINE DE PIZAN :
221-222
Legenda Aurea, JACQUES DE VORAGINE : 279
Le Temps passe de tout homme et de toute feme,
GUILLAUME ALEXIS : 211

- Leys d'amor* : 251, 253-254
Liber de Cognitione sui, HÉLINAND DE FROIDMONT : 431-432
Liber de Reparatione lapsi, HÉLINAND DE FROIDMONT : 431-432
Liber tres de miraculis Cisterciensium monachorum, HERBERT DE CLAIRVAUX : (279)
Liste des villages de la prévôté de Paris : 121
Livre de Prudence, CHRISTINE DE PIZAN : 89
Livre des Aés : 133
Livre des manières, ETIENNE DE FOGÈRES : 169, 259
Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio, HENRI DE FERRIÈRE : 212
Livre du Tresor, BRUNET LATIN : 315
- Mariage des sept arts* : 125
Mariages des filles au Diable : (166), 244-245, 249
Méditations, GILLES LI MUISI : 13, 110, 365
Menieres des poissons que on prant en la mer : 122
Milly ou la terre natale, ALPHONSE LAMARTINE : 265
Miracle de Basqueville, JEAN LE PETIT : 171, 176-177, 218, (296), 297, (301)
Miracle de l'abbesse grosse : 215
Miracle de la Sacristine : 104
Miracle de Théophile, RUTEBEUF : 215, 413-414
Miracles de Nostre-Dame, GAUTIER DE COINCI : 12, 104-106, 119, 133, 316, 401
Mireoirs de l'ame (*inc.* : « Benedicite dominus ») : 18, 149-150, 164, 180
Mirour de l'omme, JOHN GOWER : 296-297, 299, 300-301
Miserere (Ps. 51) : 47, 52, 95, 253-254, 435-437
Moralités des Philosophes, ALARD DE CAMBRAI : (113), 136
Mort du Comte de Henau : 108
Mort larguece, HUE ARCHEVESQUE : 381
Munus Literarum, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : 173, 242, 249
Mystère de la Passion, ARNOUL GREBAN : 214, 216
Mystère de la Passion, JEAN MICHEL : 215
Mystère de la Résurrection d'Angers : (214)
Mystère de la Résurrection de Lazare : 215
Mystère de saint Martin, ANDRIEU DE LA VIGNE : 214
Mystère du Juge d'Athènes : 215
- Notre-Dame de Paris*, VICTOR HUGO : 33
- Odes*, HORACE : 369-370
Ordene de Chevalerie : 140
Ordonnances et coutumes des métiers et tonlieux de Paris : 121, 142
Ordres de Paris, RUTEBEUF : (78), (165), 391
Oroison plaisant à sainte Marie : 175, 218
- Paiz Rutebuef*, RUTEBEUF : (78)
Parisiana poetria, JEAN DE GARLANDE : 253
Passion des Jongleurs : 136,
Patenostre farci (*inc.* : « Pater noster doit chascuns dire ») : 129
Patron de temporalité, JACQUES DE HEMRICOURT : 141
Pelerinage de Jésus-Christ, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : 174, 211
Pelerinage de l'âme, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : 159, 174, 381
Pelerinage de la vie humaine, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : 173, 211, 213, 217, 232, 242, 249, 403, 405-406, 410, 423, 441
Pelerinage de la vie humaine en prose, CLERC D'ANGERS : 405-406
Pelgrimage vander menscheliker creaturen : (82), 406
Perceforest : 211-212, 342-344, 454
Plainte inédite en douzain (*inc.* : « Peres, qui au ciel fais demeure ») : (80), 216
Plaintes de la vierge en prose (*inc.* : « Quis dabit capiti meo [...] ») : 105
Pleinte par entre mis sire Henry de Lacy, Counte de Nychole, & sire Wauter de Bybelesworthe, pur la Croiserie en la Terre Seinte : (81), (299)
Poème (*inc.* : « In ene materie ic verstoet ») : (82), 167
Poème (*inc.* : « Femina feralis, fraudosa, ferox, ferialis ») : 128
Poème moral (*inc.* : « Qui veut Dieu et le siecle avoir ») : (136)
Poème moral (*inc.* : « Uns hom fu d'Etyope qui Moyses ot nom ») : (136)
Poetria, GEOFFROI DE VINSAUF : 251, 272
Povretei Rutebuef, RUTEBEUF : (78), (80), 183, 216, 384, 386, 396, 400, 408
Prière (*inc.* : « Ante crucem virgo sabat ») : (190)
Prière (*inc.* : « Ave dame tres souveraine ») : 180
Prière (*inc.* : « Ave royne glorieuse ») : 180
Prière (*inc.* : « Dame, par cele joie kant plus joiuse fus ») : 139
Prière (*inc.* : « Quiconques met s'entencion ») : (166), 410

- Prière à Notre Dame*, JACQUES BRUYANT : 207, 241, 249-250, 422-425
- Prière*, THIBAUT D'AMIENS : 170, 172
- Primo Iesu*, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : 207
- Proverbes Seneke le philosophe* : (139)
- Pulcherrium dictamen super orationem dominicam*, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : 243
- Purgatoire de saint Patrick / de saint Patrice* : 109, 359
- Quinze Joies Notre Dame (inc. : « Recorder voil la joie primere »)* : 216, (299)
- Quinze Représ Vierge Marie (inc. : « Bonne gent, ouyés, je vous prie »)* : 180, 216
- Quinze signes du jugement dernier* : 107, 109, 359
- Règles de la seconde rhétorique* : (81), (219), 219, 320-321
- Regret Notre Dame*, HUON DE CAMBRAI : 73, (127), (149), 161, (165-166) 189-190, (208), 227, 232, 249, 297, 302, 305-309, 352, 353, 357, 444
- Regula*, saint BENOÎT DE NURSIE : 38
- Remords posthumes*, Charles BAUDELAIRE : 349
- Renart et Piaudoue* : (165), 189, 190, 194, 236, 340, 382, 444
- Repentance / Mort Rutebuef*, RUTEBEUF : (78), (165), 183, 355-357, 384, 400
- Rhetorica ad Herennium* : 251
- Rinclus*, GIELIJS VAN MOLHEM et HEINREC : 20, 150-151, 361
- Roe de Fortune* : 137
- Roman de Fortune et de Félicité*, RENAUT DE LOUHANS : (27), 121, 135, 211, 222, 364-365
- Roman de la Rose*, GUI DE MORI : 19, 50, 147-149, 442
- Roman de la Rose*, GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN : 12-14, 17-19, 24, 43, 107, 115, 124-125, 128, 134, 136, 147-149, 167, 176, 263, 273, 302-303, 442
- Roman des Ailes*, RAOUL DE HOUDENC : 125
- Roman des sept sages de Rome* : 124, 132
- Roman des trois Pelerinaiges* : 159
- Sacristain (fabliau, version II)* : 136
- Sainte Eglise (De)*, RUTEBEUF : (78), (208)
- Salut d'amours (inc. : « Douce dame, salut vous mande »)* : (165), 380-381
- Salve Regina en françois (inc. : « Salve pucelle precieuse »)* : 175, 216
- Sept Articles de la foy*, JEAN CHAPUIS : 75-76, 78, 112, (166), (171), 223, 228, 236, 297, 301-305, 453
- Sermon*, GUICHARD DE BEAULIEU : 429
- Somme le Roi*, FRÈRE LAURENT : 12, 24, (143)
- Songe d'Enfer*, RAOUL DE HOUDENC : 108, (125)
- Speculum historiale*, VINCENT DE BEAUVAIS : 336, 427
- Speculum inclusarum* : 388, 449
- Super Ave Maria*, GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : (173), 207
- Testament*, JEAN DE MEUN : 107-108, 135, 142, 302
- Thébaïde*, STACE : 126
- Tour amoureuse* : 219
- Tournoiement Antéchrist*, HUON DE MERY : 125, (132)
- Traité de rhétorique* : (81), 220
- Traité pour essayer les amantz marietz*, JOHN GOWER : (300)
- Tresor Notre Dame*, JEAN BRISEBARRE : 111, (166), 297
- Vado mori* : 310, 373, 374
- Vergier de Paradis (extrait du Miserere*, RECLUS DE MOLLIENS) : 110, 274-276, 278-281, 287, (288), 293, 359-361, 452
- Vers d'amours*, ADAM DE LA HALLE : 77, 184-185, 200, 203, 205, 208, 236, 249, 286, 324-327, 331, 344
- Vers d'amours*, GUILLAUME D'AMIENS : 185, 200, 203, 205, 228, 236, 249, 326-327, 331, 385
- Vers d'amours*, NEVELOT AMIONS : 77, 185, 200, 203, 205, 236, 249, 286, 326-327, 331
- Vers de Droit*, BAUDOIN DE CONDÉ : 184, 241
- Vers de la mort*, ADAM DE LA HALLE : (41), 182, 183, 208, 385,
- Vers de la mort*, HÉLINAND DE FROIDMONT : (10), (27), 40-41, 48, (49), 52, 73, 75, 80, 84, (88), (89), 99, 105, 106, 108, 136, 151, 156-158, 163-164, (165-166), 167-170, 182-186, 189-192, 196, 204-206, 208-210, 217, 221, 227, 233-234, 236-241, 250, 264, 285, (288), 292, 298, 322-324, 326-327, 331, 339, 341, 344, 346-357, 365-366, 369-386, 385, 395, 398, 400, 401, 408, 410, 411, 418, 427-428, 430-433, 437, 444, 447, 448, 452
- Vers de la mort*, ROBERT LE CLERC D'ARRAS : 182, 183, (191), 206, 208, 297-298, (301), 385
- Vers del Juïse* : 429
- Vers du monde* : (165), 184, 385
- Vers*, THIBAUT DE MARLY : 127, 429-430, 434
- Vie de saint Denis* : 397
- Vie de saint Jehan Bouche d'or* : 141
- Vie de saint Thomas Becket*, GARNIER DE PONT-SAINTE-MAXENCE : 169
- Vie de sainte Catherine*, ÉTIENNE LANQUIER PEINTRE : 207
- Vie de Théophile*, PAUL DIACRE : (407)
- Vie des pères* : 133, 136

Vieille qui oint la Palme au Chevalier (La) : 282

Voie d'enfer et de paradis, JEAN DE LA MOTTE :
16-17, 149-150, 164, 171, 210, (288), 297-300,
(301), 372

*Voie de paradis (inc. : « Doulz Dieu, pere
omnipotent »)* : 142

Voie de Paradis, RUTEBEUF : (78), 108, 125

INDEX DES MANUSCRITS

- Aberystwyth, NL Wales 5001B : 101-102, 157, 162, 442
Amiens, BM 437 : 95, 124
Amsterdam, UB XXIII B8 : 10, (49), (91), 100, 163-164
Arras, BM 759 : (90), 125-126
Arsenal 3114 : 158, (341)
Arsenal 3142 : 35-36, 89, 94, 98, 112-115, (166), 139, 248
Arsenal 3460 : 163, 241
Arsenal 3516 : (352)
Arsenal 3517 : (103), 104, 204
Arsenal 3518 : 103-104, 132, 277
Arsenal 3524 : (413)
Arsenal 3527 : 88, 136
Arsenal 5204 : 309
Augsbourg, BU I.4.2°.001 : 140, 166
Berlin, SB Hamilton 191 : (93), 96-97, 105, 135
BnF fr. 375 : 204, 297-298
BnF fr. 576 : (48), 111, 164, (166), 297
BnF fr. 834 : (35), 108, 116
BnF fr. 837 : 92, 110, (114), 116-117, 120, 131, 139, 165, (205), 274-276, (309), (314), 355-357, 359-361, 380-381
BnF fr. 1109 : 124, (125), 204, 315
BnF fr. 1444 : (35), 48, 108, 118
BnF fr. 1446 : (413)
BnF fr. 1543 : 27, 89, 363
BnF fr. 1553 : 309
BnF fr. 1648 : (424)
BnF fr. 1658 : 96, 100, 246
BnF fr. 1763 : (47), 96, 100, (329)
BnF fr. 1838 : 22, 97, 104, 142, 248
BnF fr. 2199 : 31, 108, 151-156, 162, 281, 285, 328-331, 344, 442
BnF fr. 12366 : 424
BnF fr. 12470 : 297
BnF fr. 12471 : 308, 350-352
BnF fr. 12483 : 103, 133, 161, (166), 209, 277, 307, 309, 314-316, (352), 410, (413)
BnF fr. 12576 : 23, 94, 108, 123, 134
BnF fr. 12594 : 18, (27), 88, 124, 136, 149-150, 164, 180, (280), 297, (362), 363
BnF fr. 12615 : 297-298
BnF fr. 17068 : (162)
BnF fr. 20048 : 94, 101, 106, 121-122, 142
BnF fr. 22923 : (309)
BnF fr. 23111 : 49, 105, 204
BnF fr. 24307 : 27, 95, 120, 135, 363-364
BnF fr. 24432 : 203
BnF fr. 24436 : 161
BnF fr. 24748 : 180
BnF fr. 25405 : 49, 126-127, 166, 246
BnF fr. 25408 : 239
BnF fr. 25462 : 123, 140, (166), 246
BnF fr. 25545 : (26), 39, 98, 109, 117, 122, 124, 128, 132, (202), 247, 282-283, 337, 359, 363
BnF fr. 25566 : 114, 158, 326, 357
BnF lat. 14845 : 180
BnF naf. 934 : (11), 99
BnF naf. 6614 : 123, (124)
BnF naf. 20001 : (92), (107)
Bruxelles, KBR 9391 : 9, 104, 284
Bruxelles, KBR 9400 : (22), 143
Bruxelles, KBR 9411-26 : 22, (95), 97, 99, 102, 110, 118, 129, 137, 143, 165, 204, 274-275, 413
Bruxelles, KBR 9229-9230 : 309
Bruxelles, KBR 10457-62 : 27, 141, 278
Bruxelles, KBR 11074-78 : 22, 27, 89, 142
Bruxelles, KBL 2382-86 : 180
Bruxelles, KBR II 883 : 50
Bruxelles KBL. IV 1005 : 352
Cambridge, UL Add. 2751/10 : 99
Cambridge, UL Add. 3035 : 297
Carlisle, BC 1 : (27), 140, 277-278
Chantilly, BC 474 : 108-109, 136
Dijon, BM 525 : 92-94, 104, 124, 128, 247, 282, 284
Gent, B der Rijksuniversiteit 0712 : (10)
La Haye, KB 128 E2 : (9), 20-21, 118, 120, 132, 166-167, 289-290
La Haye, Y389 : 309
Londres, BL Add. 6158 : 10, 126, 282-283
Londres, BL Add. 16608 : 9-10, 105
Londres, BL Add. 17275 : (124)
Londres, BL Harley 4354 : 100
Londres, BL Harley 4431 : (221)
Londres, Bodley 423 : (388)
Lund, UB Medeltidhandskrift 53 : (202)
Modène, BEU etr. 5, AL.P.09.01 : 134, 142
Mons, BP 331/206 : (124)
Oxford, Digby 86 : 353-355
Pavie, BU, Aldini 219 : 298-300
Reims, BM 1275 : 24-25, 90-91, 120, 125, 134, 129
Rennes, BM 593 : 309
Saint-Pétersbourg, BnR fr. 8° v. XIV. 0002 : 28, (91)
Turin, L.V.32 : 107-108, 110, 118, 132, (166), 204, 274-275, 309
Turin, L.V.54 : (9), 29-31, 100
Vatican, BAV Reg. lat. 315 : 92
Vatican, BAV Vat. lat. 1616 : 50, (89), 126

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

POÈMES HÉLINANDIENS DU RÉPERTOIRE

- ATHERTON Beatrice (éd.), *Édition critique de la version longue du Roman de Fortune et de Félicité de Renaut de Louhans, traduction en vers de la Consolation de philosophie de Boèce*, PhD, University of Queensland, 1994.
- BADEL Pierre-Yves (éd.), *Œuvres complètes d'Adam de la Halle*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 1995.
- BARTSCH Karl (éd.), *La Langue et la littérature françaises depuis le IX^e jusqu'au XIV^e siècle*, Paris, Maisonneuve & Leclerc, 1887.
- BECHMANN Eduard (éd.), « Drei dits de l'âme aus der Handschrift Ms. Gall. Oct. 28 der Königlichen Bibliothek zu Berlin », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 13, 1889, p. 35-84.
- BERGER Roger et Annette BRASSEUR (éd.), *Vers de la mort de Robert le Clerc d'Arras*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2009.
- CRESPO Roberto (éd.), « I Vers d'Amours di Guillaume d'Amiens », *Cultura neolatina*, vol. 57, 1997, p. 55-101.
- DE MONTAIGLON Anatole (éd.), *Recueil de poésie française des XV^e et XVI^e siècles, morales, facétieuses, historiques*, Paris, Jannet, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1855-1878.
- DYGGVE PETERSEN Holger (éd.), « Le manuscrit français 1708 de la Bibliothèque nationale : *Les Dix souhaits – Le Dit de l'Ortie – Le Dit du Roi d'Angleterre* – poème sur la captivité de Jean II, etc. Premier article », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 38, n° 4, 1937, p. 335-393.
- DYGGVE PETERSEN Holger (éd.), « Le manuscrit français 1708 de la Bibliothèque nationale : *Les Dix souhaits – Le Dit de l'Ortie – Le Dit du Roi d'Angleterre* – poème sur la captivité de Jean II, etc. Second article », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 39, n° 1, 1938, p. 17-72.
- FOURRIER Anthime (éd.), *Dits et débat de Jean Froissart, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979.
- GLIXELLI Stefan (éd.), *Les cinq Poèmes des trois morts et des trois vifs, publiés avec introduction, notes et glossaire*, Paris, Champion, 1914.
- GROS Gérard, *Ave Vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Lyon, PU de Lyon, coll. « Littérature », 2004.
- HENRY Albert (éd.), *Poème du XIII^e siècle en l'honneur de la Vierge*, Mons, L. Desquesne, coll. « Publications de la Société des bibliophiles séant à Mons », 1936.
- JUBINAL Achille (éd.), *Jongleurs et trouvères. Choix de salut, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Merklein, 1835.
- JUBINAL Achille (éd.), *Nouveaux recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XVI^e XV^e siècles*, Paris, Pannier, 1839-1842.
- JUBINAL Achille (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIII^e siècle*, Paris, Daffis, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1874-1875.
- LANGFORS Arthur (éd.), « Bibliographie des plaintes de la Vierge », *Revue des langues romanes*, vol. 53, 1901, p. 64-69.
- LANGFORS Arthur (éd.), « *Du Mesdisant* par Perrin La Tour (BNF fr. 25462), *Romania*, vol. 40, n° 160, 1911, p. 559-565.
- LANGFORS Arthur (éd.), « Jacques Bruyant et son poème *La Voie de Povreté et de Richesse* », *Romania*, vol. 45, 1918-1919, p. 49-83.
- LANGFORS Arthur (éd.), « La vie de sainte Catherine par le peintre Estienne Lanquelier (BNF lat. 1379) », *Romania*, vol. 39, n° 153, 1910, p. 54-60.
- LANGFORS Arthur (éd.), « *Le Fabliau du moine. Le Dit de la Tremontaine*. Deux poèmes inédits, tirés du manuscrit 2800 de la Bibliothèque du baron James de Rothschild », *Romania*, vol. 44, 1915-1917, p. 559-574.
- LANGFORS Arthur (éd.), « *Li Ave Maria* en roumans par Huon le Roi de Cambrai », *Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors*, vol. 4, 1906, p. 319-362.
- LANGFORS Arthur (éd.), « *Li Despisemens du cors* (Bibl. Nat. fr. 25462) », *Romania*, vol. 40, n° 160, 1911, p. 566-570.

- LANGFORS Arthur (éd.), « Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, vol. 39, n° 1, 1916, p. 502-662.
- LANGFORS Arthur (éd.), « Notice du manuscrit français 17068 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, vol. 43, 1914, p. 18-58.
- LANGFORS Arthur (éd.), « Trois *Dits de Notre Dame*, tirés du manuscrit français 24432 de la Bibliothèque nationale », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 28, n° 34, 1927, p. 232-237.
- LANGFORS Arthur (éd.), « *Un dit d'amours* (BNF fr. 1634) », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 9, n° 1-2, 1907, p. 5-19.
- LANGFORS Arthur (éd.), *Li Regres Notre Dame par Huon le Roi de Cambrai*, Paris / Helsingfors, Champion / Imprimerie centrale, 1907.
- LANGFORS Arthur (éd.), *Œuvres d'Huon le roi de Cambrai : ABC – Ave Maria – La Description des relegions*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1913.
- LANGFORS Arthur (éd.), *Notice des manuscrits 535 de la Bibliothèque municipale de Metz et 10047 des nouvelles acquisitions du fonds français de la Bibliothèque 261 nationale suivie de cinq poèmes français sur la parabole des quatre filles de Dieu*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Extrait des notices et extraits des manuscrits », 1932.
- LANGLOIS Eustache-Hyacinthe (éd.), *Essai sur la Calligraphie des manuscrits du Moyen Âge et sur les ornements des premiers livres d'heures imprimés*, Paris, Lefèvre, 1841.
- LE GLAY Edward (éd.), « Complainte romane sur la mort d'Enguerrand de Créqui, annotée et précédée de quelques documents sur cet Évêque de Cambrai », *Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai*, 1833, p. 129-144.
- LE VERDIER Pierre J. G. (éd.), *Le Livre du Champ d'or et autres poèmes inédits par M^e Jean Le Petit, docteur en théologie de l'Université de Paris*, Paris, Welter, coll. « Société rouennaise des bibliophiles », 1896.
- MACAULAY George Campbell (éd.), *The Complete Works of John Gower*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Americana », 1899.
- MARGANI Michela (éd.), « *Renart et piaudous* » et « *Dit des quatre Gleves* », *Dire les bons cous. Ricerche sulla strofa di Elinando*, PhD, Università di Macerata, 2017, p. 74-174.
- MÉON Dominique Martin (éd.), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung*, Paris, Didot, 1814.
- MÉON Dominique Martin (éd.), *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits des poètes français des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Didot, t. I, 1823.
- MEYER Paul (éd.), « Le salut d'amour dans les littératures provençale et française », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 3, 6^e série, 1867, p. 124-170.
- MEYER Paul (éd.), « Notices et extraits du ms. 8336 de la Bibliothèque de Sir. Thomas Phillipps à Cheltenham », *Romania*, vol. 13, 1884, p. 495-540.
- MIGNE Jacques-Paul (éd.), *Helinandi Frigidi Montis Monachi, Guntheri Cisterciensis, Opera omnia*, Paris, Garnier, coll. « Patrologiae latinae cursus complus », 1865.
- MIGNE Jacques-Paul (éd.), *Honorii Augustodunensis opera omnia*, Paris, Garnier, coll. « Patrologiae latinae cursus complus », 1895.
- MIGNE Jacques-Paul, *S. Bernardi abbatis primi Clarae-Vallensis. Opera omnia*, Paris, Garnier, coll. « Patrologiae latinae cursus complus », 1879.
- O'GORMAN Richard (éd.), « *Le Dit de la Rose* : dit allégorique en forme de prière en l'honneur de la Vierge », *Le Moyen Âge*, vol. 102, 1996, p. 57-72.
- ORCHARD James et Thomas WRIGHT (éd.), *Reliquiae antiquae. Scraps from ancient manuscripts, illustrating chiefly early English literature and the English language*, London JR Smith, 1845.
- PETY Mary Aquiline (éd.), *La Voie d'enfer et de Paradis: an unpublished poem of the Fourteenth century by Jehan de le Mote*, Washington, Catholic University of America Press, coll. « Studies in Romance language and literature », 1940.
- PIAGET Arthur (éd.), « *La Belle Dame sans merci* et ses imitations [IV] », *Romania*, vol. 31, 1902, p. 315-349.
- PIAGET Arthur et Guillaume PICOT (éd.), *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis*, Paris, Didot, coll. « SATF », 1896-1908.
- PRIEBSCH J. (éd.), « *Zwei altfranzösische Mariengebete* », *Modern Language Review*, vol. 4, n° 1, 1908, p. 71-80.
- RAYNAUD Gaston (éd.), « *Le Dit de Jean le Rigolé* », *Romania*, vol. 7, 1878, p. 596-599.

- RITTER Eugène (éd.), « Notice du ms. 179bis de la Bibliothèque de Genève », *Bulletin de la Société des anciens textes français*, vol. 3, 1877, p. 85-113.
- RITTER Eugène (éd.), « Poésie des XIV^e et XV^e siècles publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Genève », *Bulletin de l'Institut national genevois*, vol. 23, n° 1, 1880, p. 411-479.
- ROUSSINEAU Gilles (éd.), *Perceforest. Première, deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième parties*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1987-2014.
- RUELLE Pierre (éd.), *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle, Bruxelles / Paris, Université libre de Bruxelles / PUF, coll. « Travaux de la Faculté de philosophie et de lettres », 1965.*
- RUELLE Pierre (éd.), *Les Dits du Clerc de Vaudoy*, Bruxelles, PU Bruxelles, coll. « Travaux de la Faculté de philosophie et de lettres », 1969.
- SARGENT-BAUR Barbara (éd.), *Philippe de Remi. Jehan et blonde, Poems, and Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24006 and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2001.
- SAVIOTTI Federico (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2018.
- SCHELER Auguste (éd.), *Dits de Watriquet de Couvin publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles*, Bruxelles, Devaux, 1868.
- SCHELER Auguste (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean, d'après les manuscrits de Bruxelles, Turin, Rome, Paris et Vienne*, Bruxelles, Devaux, 1866-1867.
- SCHELER Auguste (éd.), *Œuvres de Froissart. Poésie*, Bruxelles, Devaux, 1870-1872.
- SERPER Arié (éd.), *Huon de Saint-Quentin, poète satirique et lyrique. Étude historique et édition de textes*, Madrid, Porrúa Turanzas, coll. « Studia humanitatis », 1983.
- STORER Walter H. et Charles A. ROCHEDIEU (éd.), *Six Historical Poems of Geoffroi de Paris, written in 1314-1318 published in their entirety for the first time from ms. fr. 146 of the Bibliothèque nationale, Paris, and translated into English*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1950.
- STÜRZINGER Johann Jakob (éd.), *Le Pelerinage de Jésus-Christ Guillaume de Digulleville*, Londres, Nichols & sons, 1897.
- STÜRZINGER Johann Jakob (éd.), *Le Pelerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville*, Londres, Nichols & sons, 1895.
- STÜRZINGER Johann Jakob (éd.), *Le Pelerinage de vie humaine de Guillaume de Digulleville*, Londres, Nichols & sons, 1893.
- TILANDER Gunnar, *Les Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio*, Paris, SATF, 1932.
- VAN HAMEL Anton (éd.), *Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens, poème de la fin du XII^e siècle*, Paris, Vieweg, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études », 1885.
- WALBERG Emmanuel et Friedrich WULFF (éd.), *Les Vers de la mort par Hélinant, moine de Froidmont*, Paris, Didot, coll. « SATF », 1905.
- ZINK Michel (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Librairie générale française / Classique Garnier, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 2001 [1990].

TEXTES ET ŒUVRES LITTÉRAIRES

- ANDRESEN Hugo (éd.), « Eine altfranzösische Bearbeitung der Parabel von den drei Freunden », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 22, 1898, p. 49-83.
- ARNOULT GATIEN Adolf-Félix (éd.), *Monumens de la littérature romane, publiés sous les auspices de l'académie des jeux floraux*, Toulouse, J.-B. Paya, 1843.
- ATKINSON John Keith (éd.), « La traduction wallonne de la *Consolatio philosophiae* de Boèce (le Boece en rime, 3^e qu. XIV^e siècle, de Jehan de Thys): analyses lexicologiques, scriptologiques et philologiques », *Revue de linguistique romane*, 75, 2011, p. 469-516.
- ATKINSON John Keith (éd.), « *Li Livres de confort de Philosophie de Jean de Meun* », dans A. M. Babbi (dir.), *Rinascite di Ercole : Convegno internazionale, Verona, 29 maggio-1 giugno 2002*, Verona, Fiorini, coll. « Medioevi », 2002, p. 393-397.
- AYTO John et Alexandra BARRATT (éd.), *Alered of Rievaulx's De institutione Inclusarum : Two Middle English Translations*, London / New York, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1984.

- BARBAZAN Étienne et Dominique Martin MÉON (éd.), *Fabliaux et contes des poètes français des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles tirés des meilleurs auteurs. Nouvelle édition, augmentée et revue sur les manuscrits de la Bibliothèque impériale*, vol. IV, Paris, B. Warée, 1808 [1766].
- BASTIN Julia et Edmond FARAL (éd.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Picard, 1959.
- BAYOT Alphonse (éd.) *Le Poème moral. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, coll. « Textes anciens », 1929.
- BEAUNE Colette (éd.), *Journal d'un Bourgeois de Paris de 1405 à 1449*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 1990.
- BIBOLET Jean-Claude (éd.), *Le « Mystère de la Passion » de Troyes : Mistere de la Passion nostre Seigneur, Troyes, XV^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1987.
- BIESHEUVEL Ingrid (éd.), *Die Pelgrimage vander menscheliker creaturen*, Hilversum, Verloren, coll. « Middeleeuwse studies en bronnen », 2005.
- BLANGEZ Gérard (éd.), *Ci nous dit, recueil d'exemples moraux*, Paris, Picard, coll. « SATF », 1979-1986.
- BORNÄS Göran (éd.), *Trois contes français du XIII^e siècle, tirés du recueil des Vies des Pères. De l'ermite qui sala son pain. De l'ermite que le deable conchiä du coc et de la geline. De Nostre Dame qui vint el prael ou la dame estoit*, Lund, Gleerup, coll. « Études romanes de Lund », 1968.
- BOURQUELOT Félix (éd.), *Études sur les foires de Champagne, sur la nature, l'étendue et les règles du commerce qui s'y faisait aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Imprimerie impériale, coll. « Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut impérial de France », t. V, 1865.
- BRASSEUR Annette (éd.), *La Chanson des Saisnes de Jean Bodel*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1989.
- BRAYER Édith et Anne-Françoise LABIE-LEURQUIN (éd.), *La Somme le roi par frère Laurent*, Paris, Paillart, coll. « Publications de la SATF », 2008.
- BRUCKER Charles (éd.), *Les Fables de Marie de France. Édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire*, Paris / Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1998.
- BURON Emmanuel et Guillaume PEUREUX (éd.), *Les Premières addresses du chemin de Parnasse. Louis Du Gardin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2012.
- BUSBY Keith (éd.), *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal de Chrétien de Troyes. Édition critique d'après tous les manuscrits*, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- BUSBY Keith (éd.), *Raoul de Hodenc : Le Roman des Eles. The Anonymous Ordene de Chevalerie*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, coll. « UPAL », 1983.
- BUTLER H. E (éd.), *Complete Works of Quintilian*, Londres, Delphi, coll. « Delphi Classics », 2015.
- BUZETTI-GALLARATI Silvia (éd.) *Le Testament maistre Jehan de Meun: un caso letterario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, coll. « Scrittura e scrittori », 1989.
- CALLAHAN Christopher, Marie-Geneviève GROSSEL et Daniel O'SULLIVAN (éd.), *Thibaud de Champagne. Les chansons : textes et mélodies*, Paris, Champion, coll. « Moyen Âge », 2018.
- CAMUS Jules, « Notices et extraits des manuscrits français de Modène antérieurs au XVI^e siècle », *Revue des langues romanes*, vol. 35, 1891, p. 175-180.
- CARMODY Francis J. (éd.), *Li Livres dou Tresor. Brunetto Latini*, Berkeley, University of California Press, coll. « University of California publications in modern philology », 1948.
- CHABAILLE Polycarpe (éd.), « *Dou Pape, dou roy et des monnoies* », *Bulletin de la Société de l'histoire de France*, vol. 2, t. II, 1835, p. 221-224.
- CHAMBERLIN John Stephen (éd.), *The Rule of St. Benedict*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, coll. « Toronto medieval Latin texts », 1982.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*, Londres, Penner, 1817.
- COLLET Alain (éd.), *Le Jeu des Eschaz moralisé. Traduction de Jean Ferron*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1999.
- COLLET Olivier et Sylviane MESSERLI (éd.), *Vies médiévales de Marie-Madeleine*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes vernaculaires du Moyen Âge », 2008.
- CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *L'Image du Monde, une encyclopédie du XIII^e siècle : édition critique et commentaire de la première version*, PhD, Paris IV-Sorbonne, 1999.
- CONNOR Elizabeth et Charles DUMONT (éd.), *Aelred of Rievaulx's Mirror of Charity. Seculum caritatis*, Kalamazoo, Cistercian Publications, coll. « Cistercian Fathers series », 1990.

- CROPP Glynnis (éd.), *Le Livre de Boece de consolation*, Genève, Droz, coll. « Textes Littéraires Français », 2006.
- DARRAS Jacques (éd.), *Du Cloître à la place publique : les poètes médiévaux du nord de la France*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2017.
- DE FRÉVILLE Marcel (éd.) *Les quatre Âges de l'homme, traité moral de Philippe de Navarre*, Paris, SATF, 1888.
- DE LETTENHOVE Kervyn (éd.), *Poésies de Gilles li Muisis publiées pour la première fois d'après le manuscrit de Lord Ashburnham*, Louvain, J. Lefèvre, 1882.
- DEPPING Georg Bernhardt (éd.), *Réglements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e siècle, et connus sous le nom du Livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, Crapelet, coll. « Documents inédits sur l'histoire de France », 1837.
- DIRICKX VAN DER STRAETEN Hermine (éd.), *La Vie de saint Jean Bouche d'Or et la Vie de sainte Dieudonnée sa mère*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1931.
- DREVES Guido Maria (éd.), *Gereimte Psalterien des Mittelalters*, Leipzig, O. R. Reisland, coll. « Analecta Hymnica Medii Aevi », 1901.
- DREVES Guido Maria (éd.), *Lateinischen Hymnendichter des Mittelalters*, Leipzig, O. R. Reisland, coll. « Analecta Hymnica Medii Aevi », 1905.
- DROZ Eugénie et Arthur PIAGET (éd.), *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, SATF, 1910.
- DUMONT Charles (éd.), *Alered de Rievaulx. La Vie de recluse, la prière pastorale : texte latin, introduction, traduction et notes*, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1961.
- DUVAL Frédéric (éd.), « Deux prières latines de Guillaume de Digulleville : prière à Saint Michel et prière à l'Ange gardien », dans Frédéric Duval et Fabienne Pomel (dir.), *Guillaume de Digulleville, Les Pèlerinages allégoriques*, Rennes, PU de Rennes, coll. « Interférences », p. 185-211.
- DYGGVE PETERSEN Holger (éd.), *Gace Brulé trouvère champenois*, Helsinki, Imprimerie de la Société de littérature finnoise, coll. « Memoires de la Société néophilologique de Helsinki », 1951.
- EDWARDS Graham R. et Philippe MAUPEU (éd.), *Le Livre du pèlerin de la vie humaine. Guillaume de Digulleville*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 2015
- GABRIELSON Arvid (éd.), *Le Sermon de Guischart de Beaulieu*, Uppsala / Leipzig, Akademiska Bokhandeln / Harrassowitz, coll. « Humanistika Vetenskaps-Samfundet i Uppsala », 1909.
- GELINCK Maria Christina et Pieter Johannes STOEPKER (éd.), *Li Romans de Charité du Reclus de Molliens et les Vers de la mort d'Hélinant de Froidmont selon le manuscrit d'Amsterdam*, Amsterdam, Université d'Amsterdam, PhD inédit, 1976.
- GOUDEAU Émilie (éd.), *Gilles Le Muisit. « Registre », Édition des neuf premiers chapitres du texte, d'après le manuscrit Br IV 119 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, PhD, Université Clermont-Ferrand II / Blaise Pascal, 2009.
- HARRIS-STABLEIN Patricia, William D. PADEN et Tilde SANKOVITCH (éd.), *The Poems of the troubadour Bertran de Born*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- HASENOHR Geneviève (éd.), *Le Respit de la mort par Jehan le Fèvre*, Paris, Picard, coll. « SATF », 1969.
- HENRY Albert (éd.), *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, Genève, Slatkine Reprints, 1996 [1956].
- HICKS Eric (éd.), *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 1977.
- HOLMBERG John (éd.), *Das Moraliun dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, Uppsala, Almqvist et Wiksell, 1929.
- JEANROY Alfred (éd.), « Les chansons pieuses du ms. fr. 12483 de la bibliothèque nationale », *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. I, p. 245-266.
- JEANROY Alfred (éd.), « Trois dits d'amour du XIII^e siècle », *Romania*, vol. 22, 1893, p. 45-70.
- JODOGNE Omer (éd.), *Le Mystère de la Passion de Jean Michel (Angers, 1486)*, Gembloux, Duculot, 1959.
- JOUBERT Anna (éd.), *Bible des sept estaz du monde de Geuffroi de Paris*, Paris, Beauchesne, coll. « Textes, dossiers, documents », 1981.
- KING STONE Herbert (éd.), *Les Vers de Thibaud de Marly, poème didactique du XII^e siècle*, Paris, Droz, 1932.
- KNIGHT Alan (éd.), *Les Mystères de la Procession de Lille*, Genève, Droz, coll. « Texte littéraires français », 2001-2011.
- KOENIG Frédéric (éd.), *Les Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1955-1970.
- KOENIG Victor Frederic (éd.), *Le Comte de Poitiers, roman du XIII^e siècle*, Paris, Droz, 1937.

- KUNSTMANN Pierre (éd.), *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame narratifs au Moyen Âge*, Paris, Union générale d'édition, coll. « Bibliothèque médiévale / 10/18 » 1981.
- LANGFORS Arthur (éd.), « La prière de Thibaut d'Amiens », *Studies in Romance Philology and French Literature presented to John Orr.*, Manchester, Manchester University Press, 1953, p. 134-157.
- LANGFORS Arthur (éd.), « Le Dit des quatre rois. Notes sur le ms. 25545 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, n° 44, 1915-1917, p. 87-91.
- LANGFORS Arthur (éd.), *Jehan le Teinturier d'Arras. Le Mariage des sept arts, suivi d'une version anonyme. Poèmes français du 13e siècle*, Paris, Champion, « Classiques français du Moyen Age », 1923.
- LANGLOIS Ernest (éd.), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits*, Paris, Champion, coll. « SATF », 1914-1924.
- LANGLOIS Ernest (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine Reprint, 1974 [1902].
- LAWLER Traugott (éd.), *The Parisiana Poetria. John of Garlande*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale studies in English », 1974
- LECOY Félix (éd.), *La Bible au seigneur de Berzé*, Paris, Droz, 1838.
- LEENDERTZ Pieter Jr. (éd.), *Het Middelnederlandsche leerdicht Rinclus*, Amsterdam, Leendertz, 1893.
- LODGE Anthony (éd.), *Le Livre des manières. Étienne de Fougères*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1979.
- LODS Jeanne (éd.), *Les Pièces lyriques du Perceforest*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et française », 1953.
- LOISELEUR DESLONGCHAMPS Auguste (éd.), « Roman des sept sages de Rome [prose L] », *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe suivi du Roman des sept sages de Rome en prose*, Paris, Téchener, 1838, p. 1-76.
- LOZINSKI Grégoire (éd.), *La Bataille de Caresme et de Charnage*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de l'école des hautes études », 1933.
- MALL Eduard et Karl WARNKE (éd.), *Die Fabeln der Marie de France*, Halle, Niemeyer, coll. « Bibliotheca Normannica », 1898.
- MANTOU Reine (éd.), « Le thème des *Quinze signes du jugement dernier* dans la tradition française », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 45, n° 3, 1967, p. 827-842.
- MARNIER Ange-Ignace (éd.), *Le Conseil de Pierre de Fontaines ou traité de l'ancienne jurisprudence française*, Paris, Durand / Joubert, 1846.
- MAYER Alfons (éd.), *Li Miserere, pikardisches Gedicht aus dem XII. Jahrhundert von Reclus de Mollens*, Landshut, Thomann, coll. « Programm der k.b. Studienanstalt Landshut für das Studienjahr », 1882.
- MÉON Dominique-Martin (éd.), *Vers sur la mort, par Thibaud de Marly, publiés d'après un manuscrit de la Bibliothèque du Roi. Seconde édition, augmentée du Dit des trois mors et des trois vifs et du Mireur du monde [éd. Georges-Adrien Crapelet]*, Paris, Crapelet, 1836.
- MEYER Paul (éd.), « Notices sur quelques manuscrits français de la bibliothèque Philipps à Cheltenham », *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, Paris, Imprimerie nationale, 1891.
- MICHA Alexandre (éd.), *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1978-1983.
- MÖRNER Marianne (éd.), *Le Purgatoire de saint Patrice du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds français 25545*, Lund / Leipzig, Gleerup / Harrassowitz, coll. « Lunds Universitets Årsskrift », 1920.
- NOOMEN Willem et Nico VAN DEN BOOGAARD (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983-1998.
- O'CONNELL David (éd.), *The Instruction of Saint Louis: A Critical Text*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature », 1979.
- OKUBO Masami (éd.), *Les Traditions apocryphes dans la littérature mariale du Moyen Age. Etude et édition de textes français des XIIIe-XVe siècles*, PhD, Université Paris-Sorbonne, 1996.
- OLIGER Pere Livaro (éd.), *Speculum inclusarum*, Rome, Facultas theologica Pontificii athenaei lateranensis, coll. « Lateranum », 1938, p. 135
- ORR John (éd.), *Les Œuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique*, Manchester, Publications de l'Université de Manchester, coll. « Série française », 1915.
- PAYEN Jean-Charles (éd.), *Alard de Cambrai. Livre de Philosophie et de moralité*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1970.

- PERRY Anna J. A. (éd.), *La Passion des jongleurs*, Paris, Beauchesne, coll. « Textes, dossiers, documents », 1981.
- POTVIN Charles (éd.), *Panegyriques des comtes de Hainaut et de Hollande, Guillaume I et Guillaume II*, Mons, Masquillier & Dequesne, coll. « Publications », 1863.
- PRESCOTT-HAMMOND Eleanor (éd.), « Latin texts of the Dance of Death », *Modern Philology*, vol. 8, 1911, p. 399-410.
- PRESCOTT-HAMMOND Eleanor (éd.), *Latin Texts of the Dance of Death*, Chicago, University of Chicago Press, 1911.
- PRIOR Oliver H. (éd.), *L'Image du monde de Maistre Gossouin. Rédaction en prose*, Lausanne / Paris, Payot, 1913.
- QUENEAU Raymond, *Pour une Bibliothèque idéale : enquête*, Paris, Gallimard, 1956.
- RANKKA Erik (éd.), *Li Vers del Juise. Sermon en vers du XII^e siècle*, Uppsala / Stockholm, Almqvist och Wiksell International, coll. « Studia romanica Upsaliensia », 1982.
- REINSCH Robert (éd.), *Le Bestiaire. Das Thierbuch des normanischen Dichters Guillaume Le Clerc*, Leipzig, Reisland, coll. « Altfranzösische Bibliothek », 1890.
- ROY Maurice (éd.), *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, Paris, Firmin Didot, coll. « SATF », 1886-1896.
- RUELLE Pierre (éd.), *Le Besant de Dieu de Guillaume le Clerc de Normandie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Faculté de philosophie et lettres », 1973.
- RUHE Ernstpeter (éd.), *Les Proverbes Seneke le philosophe*, Munich, Hueber, coll. « Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters », 1969.
- RULE Martin (éd.), *Eadmeri historia novorum in Anglia et opuscula duo de vita Sancti Anselmi et quibusdam miraculis ejus*, New York / Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge library collection », 2012.
- RUNTE Hans R. (éd.), *Les Sept Sages de Rome: an online edition of French Version A from all manuscripts*, Halifax, Dalhousie, 2006. URL : < <https://myweb.dal.ca/hrunte/FrenchA.html> > (consultée 04.04.2017).
- SAKARI Aimo (éd.), *Doctrinal Sauvage, publié d'après tous les manuscrits*, Jyväskylä, Jyväskylän Yliopisto, coll. « Studia philologica Jyväskyläensia », 1967.
- SERVET Pierre (éd.), *Mystère de la résurrection d'Angers (Angers, 1456)*, Genève, Droz, coll. « Texte littéraires français », 1993.
- SINREICH-LEVI Deborah (éd.), *L'Art de dictier. Eustache Deschamps*, East Lansing, Colleagues Press, coll. « Medieval texts and studies », 1994.
- STRANGE Joseph (éd.), *Caesarii Heisterbacensis monachi ordinis cisterciensis Dialogus Miraculum*, Bonn / Bruxelles, Lempertz, 1851.
- SUARD François (éd.), *La Chanson de Guillaume*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche / Lettres gothiques », 2008.
- SUCHIER Hermann (éd.), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, Paris, Didot, coll. « SATF », 1885.
- SUCHIER Hermann (éd.), *Reimpredigt*, Halle, Niemeyer, coll. « Bibliotheca normannica », 1879.
- THOMASSET Claude Alexandre (éd.), *Placide et Timeo ou Li secrés as philosophe*, Paris / Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1980.
- THOMSON Rodney M. et Michael WINTERBOTTOM (éd.), *Gesta pontificum Anglorum. Wilhelm von Malmesbury*, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford medieval texts », 2009.
- TIMMEL-MIHN Madelyn (éd.), *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1984.
- ULRICH Jakob (éd.), « Der Cato des Adam de Suel, zum ersten Male herausgegeben », *Romanische Forschungen*, vol. 15, 1904, p. 107-140.
- VALENTINI Andrea (éd.), *Le Remaniement du « Roman de la Rose » par Gui de Mori. Étude et édition des interpolations d'après le manuscrit Tournai, BV 101*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Anciens auteurs belges », 2007.
- VIOLLET Paul (éd.), *Les Établissements de saint Louis*, Paris, Renouard, coll. « Société de l'Histoire de France », 1883.
- VON KRAEMER Erik (éd.), *Les Quinze signes du jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle*, Helsinki, 1966.

- WALBERG Emmanuel (éd.), *La Vie de saint Thomas Becket Guenes de Pont-Sainte-Maxence*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1971 [1936].
- WALPOLE Ronald Noel (éd.), *The Old French Johannes translation of the Pseudo-Turpin chronicle. A critical edition*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1976.
- WARNKÖNIG August (éd.), « *Foires de Champagne et de Brie* », dans *Histoire de la Flandre et de ses institutions civiles et politiques jusqu'à l'année 1305*, Bruxelles, Hayez imprimeur de l'Académie, 1836, p. 500-503.
- WILMOTTE Maurice (éd.), « *Louanges de la Sainte Vierge* », dans *L'Enseignement de la philologie romane à Paris et en Allemagne (1883-1885). Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique*, Bruxelles, Polleunis, Ceuterick & Lefebvre, 1886, p. 35-52.
- WIMMER Von Georg (éd.), *Li Tornoienenz Antecrit von Huon de Mery nach den Handschriften zu Paris, London und Oxford neu herausgegeben*, Marburg, Elwert, coll. « Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie », 1888.
- WINDHAL Carl August (éd.), *Li Vers de le mort : poème artésien anonyme du milieu du XIII^e siècle publié pour la première fois d'après tous les manuscrits connus*, Lund, Malmström, 1887.
- WRIGHT Thomas (éd.), *Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, Camden Society / John Bowyer Nichols & son, Camden Society, 1841.

CORPUS CRITIQUE

MANUSCRITS ET CULTURE DU LIVRE

- ATHERTON Beatrice et John Keith ATKINSON, « Les manuscrits du *Roman de Fortune et de Félicité* », *Revue d'histoire des textes*, vol. 22, 1992, p. 217-218.
- AVRIL François et al. (dir.), *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- AZZAM Wagih et Olivier COLLET, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l' Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 44, 2001, p. 207-245.
- AZZAM Wagih, « Un recueil dans le recueil : Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 193-201.
- AZZAM Wagih, Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 83, n° 3, 2005, p. 639-669.
- AZZAM Wagih, Olivier COLLET et Yasmina FOEHR-JANSSENS, « Mise en recueil et fonctionnalités de l'écrit », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 11-34.
- BACHA Eugène et Joseph VAN DEN GHEYN (dir.), *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, t. 1 : *Écriture sainte et liturgie*, Bruxelles, Lamertin, 1901.
- BASTIN Julia, « Trois "dits" du XIII^e siècle, du manuscrit 9411-26 de la Bibliothèque royale de Belgique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 20, n° 3-4, 1941, p. 467-507.
- BILLINGS HAM Edward, « Un manuscrit retrouvé du Reclus de Molliens », *Romania*, vol. 56, 1930, p. 589-593.
- BOIVIN Jean et Joseph B. VAN PRAET (dir.), *Inventaire. Catalogue des livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre*, Paris, De Bure Frère, 1836.
- BORGHI-CEDRINI Luciana, « Per una lettura "continua" dell'837 (Ms. Fr. Bibl. Nat. Di Parigi) : Il *Département des livres* », *Studi Testuali*, vol. 3, 1994, p. 115-166.
- BOTTEX-FERRAGNE Ariane, « BnF fr. 25545 », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (dir.), *eCodex : Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux*, Banque de donnée à usage interne, 2011-2013.
- BOUCHET Florence, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 2008.

- BOULY DE LESDAIN Anne-Marie, « Les manuscrits didactiques antérieurs au XIV^e siècle : essai d'inventaire », *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes*, vol. 13, 1964-1965, p. 57-79.
- BOURGAIN Pascale, Francesco SIRI et Dominique STUTZMANN (dir.), *Fama. Œuvres médiévales latines à succès*, Paris, IRHT / ENC, URL : < <http://fama.irht.cnrs.fr/fr/> > (consultée 05.03.2019).
- BOUSMANNE Bernard, Tania VAN HEMELRYCK et Céline VAN HOOREBEECK (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, Turnhout, KBR / Brepols, 2000-2015.
- BOZZOLO Carla et Ezio ORNATO, « Les lectures des Français aux XIV^e et XV^e siècles. Une approche quantitative », dans Luciano Rossi *et al.* (dir.), *Ensi firent li ancessors. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Milan, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 713-762.
- BOZZOLO Carla et Ezio ORNATO, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : trois essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du CNRS, 1980.
- BRÄM Andréas, « Ein Buchmalereiatelier in Arras um 1274 », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, vol. 54, 1993, p. 77-104.
- BRAYER Edith, « Livres d'heures contenant des textes en français », *Revue d'histoire des textes*, vol. 12, 1963-1964, p. 31-102.
- BRAYER Edith, « Manuscrits français de Cambridge, Bibl. Univ. Add. », *Bulletin d'information de l'Institut de recherche et d'histoire des textes*, vol. 10, 1962, p. 29-41.
- BRUNETTI Giuseppina, « Pour l'édition et la traduction d'un roman anglo-normand du XII^e siècle : le *Roman de Philosophie de Simund de Freine* », dans Corinne Pierreville (dir.), *Editer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, Université Jean Moulin, coll. « CEDIC », 2009, p. 105-119.
- BRUYÈRE Paul et Alain MARCHANDISSE (dir.), *Florilège du Livre en principauté de Liège du IX^e au XVIII^e siècle*, Liège, Société des bibliophiles liégeois, 2009.
- BUSBY Keith, « Fabliaux and the New Codicology », dans Kathryn Karczewska et Tom Conley (dir.), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 137-160.
- BUSBY Keith, « Le contexte manuscrit du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 47-61.
- BUSBY Keith, « The scribe of MSS T and V of Chrétien de Troyes' *Perceval* and its *Continuations* », dans Keith Busby *et al.* (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes / The manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1993, p. 49-65.
- BUSBY Keith, *Codex and Context: Reading Old French verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002.
- BVMM. *Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux*, Paris, IRHT / CNRS, URL : < <https://bvmm.irht.cnrs.fr/> > (consultée 12.10.2018).
- CARON Zéphir-François-Cicéron, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de la ville d'Arras*, Arras, Typographie et lithographie de A. Courtin, 1860.
- CAVALLO Guglielmo et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001.
- CAVAGNA Mattia, « Découpage du récit, support manuscrit et mode de lecture : l'exemple de la *Vision Tondale* de David Aubert », dans Sylvie Triaire et Patricia Victorin (dir.), *Deviser diviser : pratiques du découpages et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Littératures », 2011, p. 109-116.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.
- CHARTIER Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Aix-en-Provence, Aléa, 1996.
- COLLET Olivier, « “Encore pert il bien aus tés quels li pos fu” (Le *Jeu d'Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle », dans Milena Mikhailova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 173-192.
- COLLET Olivier, « “Textes de circonstance” et “raccords” dans les manuscrits vernaculaires : les enseignements de quelques recueils des XIII^e et XIV^e siècles », dans Claude Thiry, Tania Van Hemelryck et Maria Colombo Timelli (dir.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille : mélanges de*

- moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2008, p. 299-311.
- COLLET Olivier, « Du “manuscrit de jongleur” au “recueil aristocratique” : réflexions sur les premières anthologies françaises », *Le Moyen Âge*, vol. 113, 2007, p. 481-499.
- COLLET Olivier, « Le recueil BnF fr. 25566 ou le trompe-l'œil de la vie littéraire arrageoise au XIII^e siècle », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaire au Moyen Âge*, Paris, Garnier Classiques, coll. « Rencontres », p. 59-87.
- COLLET Olivier, Jasmina FOEHR-JANSSENS et Hatem GHORBEL, *Projet Hypercodex*, Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et médiévales, URL : < <http://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/Hypercodex10.html> > (consultée 24.09.2013).
- CORDEZ Philippe, « Le lieu du texte. Les livres enchaînés au Moyen Âge », *Revue Mabillon*, vol. 17, 2006, p. 75-103.
- Data.bnf.fr.*, Paris, Bibliothèque nationale de France, URL : < <https://data.bnf.fr/fr/> > (consultée 26.04.2017).
- DELISLE Léopold, *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Paris, Imprimerie impériale, coll. « Histoire générale de Paris », 1868-1881.
- DIDIER Béatrice, Jacques NEEFS et Stéphane ROLET (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2012.
- DUVAL Frédéric, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge : petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2007.
- DUYS Katryn A., Kathy M. KRAUSE et Alison STONES, « Gautier de Coinci's *Miracles de Notre Dame* : manuscript list », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci : Miracles, Music and Manuscript*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval Texts and Cultures of Northern Europe », 2006, p. 345-366.
- Europeana Regia*, Paris, Bibliothèque nationale de France et al., URL : < <http://www.europeana regia.eu/> > (consultée 04.11.2018).
- FAWTIER-JONES Ethel et Robert FAWTIER, « Note sur un légendier français conservé dans la bibliothèque du chapitre de Carlisle », *Romania*, vol. 197, 1924, p. 100-110.
- FLORIAN Gille, *Musée de l'Ermitage impérial. Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme avec une introduction historique sur l'ermitage de Catherine II*, Saint-Petersbourg, Imprimerie impériale des sciences, 1860.
- FLUTRE Louis-Fernand, « Un manuscrit inconnu de la Bibliothèque de Lyon », *Romania*, vol. 62, 1936, p. 1-16.
- FOEHR-JANSSEN Yasmina, « “Le seigneur et le prince de tous les contes” : le *Dit du barisiel* et sa position initiale dans le ms. BnF fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 153-171.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina (dir.), *Notices des manuscrits des traductions françaises de la *Disciplina clericalis**, Genève, Université de Genève, URL : < <http://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/disciplina/fables/Notices-Fables.pdf> > (consulté le 24/06/2017).
- FRANK Grace, « Note on the Vossianus Q86 and the Reginenses 333 and 1616 », *American journal of Philology*, vol. 44, 1923, p. 171-172.
- Gallica*, Paris, Bibliothèque nationale de France, URL : < <https://www.gallica.bnf.fr> > (consultée 01.05.2019).
- GASPAR Camille et Frédéric LYNA, *Les Principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^e, 1984 [1937].
- GEHRKE Pamela, *Saints and Scribes. Hagiography in its Manuscript Context*, Berkeley, University of California, Press, coll. « University of California Publications in Modern Philology », 1993.
- GIANNINI Gabriele, « Arsenal 3517 » et « Turin L.V.32 », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (dir.), *eCodex : Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux*, Banque de donnée à usage interne, 2011-2013.
- GINGRAS Francis, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles : romans atypiques et recueils polygénériques (*Biausdous, Cristal et Clarie, Durmard le Gallois et Mériaduc*) », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 91-111.

- GROS Gérard, « Du sommaire encyclopédique à la compilation mariale. Étude sur la moralisation des choses dans le Rosarius (Paris, Bibl. nat., fr. 12483) », dans Denis Hüe (dir.), *Le Divin, discours encyclopédiques. Actes du colloque de Mortagne-au-Perche*, Caen, Paradigme, coll. « Varia », 1994, p. 181-200.
- HALGRAIN Mohan, « La tradition manuscrite des *Fables* de Marie de France. Le manuscrit 474 de la Bibliothèque de Chantilly, un témoin négligé », *Reinardus, Yearbook of the International Reynard Society*, vol. 20, 2007-2008, p. 17-28.
- HASENOHR Geneviève, « L'essor des bibliothèques privées aux XIV^e et XV^e siècle », André Vernet (dir.), *L'Histoire des bibliothèques françaises*, t. I, « *Les Bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530* », Paris, Promodis, 1989, p. 274-361.
- HERRMANN Léon, « Les fables du manuscrit Reims 1275 », dans Guy Cambier (dir.), *Hommages à André Boutemy*, Bruxelles, Latomus, 1976, p. 159-177.
- HUOT Sylvia, *From Song to Book. The Poetic of Writing in Old French Lyric and Lyrical Poetry*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1987.
- JAMES-RAOUL Danièle, « La poétique de la lettrine dans *Le Roman de silence* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 12, 2005, p. 227-245.
- JEUDY Colette, « Traductions françaises d'œuvres latines et traductions médicales à la Bibliothèque cathédrale de Reims d'après l'inventaire de 1456/1479 », *Scriptorium*, vol. 47, 1993, p. 173-185.
- Jonas. *Répertoire des textes et des manuscrits médiévaux de langue d'oïl et d'oc*, Paris, IRHT / CNRS, URL : < <http://jonas.irht.cnrs.fr/> > (consultée 24.06.2019).
- KEIDEL George C., « The history of French fable manuscripts », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 24, n° 2, 1909.
- KENNEDY Elspeth, « The Scribe as Editor », dans Robert William Ackerman *et al.* (dir.), *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. I, p. 523-531.
- KOSSMAN Ernest F., *Die Haager Liederhandschrift. Faksimile des Originals mit Einleitung und Transkription*, La Haye, Nijkhoff, 1940.
- KRAUSE Kathy, « Genealogy and Codicology: the manuscript contexts of la *Fille du Comte de Pontieu* », *Romance Philology*, vol. 59, 2005-2006, p. 323-342.
- LABIE-LEURQUIN Anne-Françoise, « Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2199 », dans Maria Careri *et al.* (dir.), *Album de manuscrits français du XIII^e siècle : mise en page et mise en texte*, Rome / Paris, Viella / IRHT, 2001, p. 27-28.
- LANGFORS Arthur (éd.), « Notice du manuscrit français 24436 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, vol. 41, n° 162, 1912, p. 206-246.
- LANGLOIS Ernest, *Les Manuscrits du Roman de la Rose. Description et classement*, Lille / Paris, Tallandier / Champion, coll. « Travaux et mémoires de l'Université de Lille », 1910.
- LE SAUX Françoise H. M., « On capitalization in some early manuscripts of Wace's *Roman de Brut* », dans Bonnie Wheeler (dir.), *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, Cambridge, D.S. Brewer, 2004, p. 29-47.
- LEFÈVRE Sylvie, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 203-228.
- MARGANI Michela, « Strofa di Elinando e strategie di compilazione nelle miscellanee di XIII-XV secolo », *Medioevi. Rivista di letteratura e culture medievali*, vol. 3, 2017, p. 135-156.
- MARTIN Henri-Jean, Jacques MONFRIN et Jean VEZIN (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Édition du cercle de la librairie / Promodis, 1990.
- Medieval Manuscripts in Oxford Libraries*, Oxford, University of Oxford, URL : < <https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/> > (consultée 01.11.2019).
- MEYER Paul, « Notice sur un recueil de fragments de manuscrits français (Bibl. nat., nouv. acq. fr. 934) », *Bulletin de la Société des Anciens Textes*, vol. 22, 1896, p. 59-75.
- MICHA Alexandre, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966.
- MOORE HUNT Elizabeth, *Illuminating the borders of northern French and Flemish Manuscripts (1270-1310)*, New York / London, Routledge, coll. « Studies in medieval history and culture », 2007.
- MOURIN Louis, « Poésies religieuses françaises inconnues dans des manuscrits de Bruxelles et d'Évora », *Scriptorium*, vol. 3, n° 2, 1949, p. 218-229.

- NIXON Terry, « *Amadis et Ydoine and Erec et Enide: reuniting membra disjecta* from early Old French manuscripts », *Viator*, vol 18, n° 1, 1987, p. 227-244.
- NOAKES Susan, *Timely Reading. Between Exegesis and Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- NODIER Charles et Paulin PARIS (dir.), *Bulletin du Bibliophile*, Paris, Techener, 1836-1837.
- OMONT Henri (dir.), *Bibliothèque nationale. Catalogue général des manuscrits français*, Paris, Leroux, 1868-1900.
- Ou grant livraire. Carnet de recherche de la section romane de l'IRHT*, Paris, IRHT / CNRS, URL : < <https://romane.hypotheses.org/187> > (consultée le 01.05.19).
- OUY Guy, *La Librairie des frères captifs. Les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex et Contexte », 2007.
- PARKES Malcolm B. et Judith TSCHANN, *Facsimile of Oxford, Bodleian Library, MS Digby 86*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Early English Text Society », 1996.
- PARKES Malcom, « The influence of the concepts of *ordinatio* and *compilatio* on the development of the book », dans Jonathan J.G Alexander and Margaret Templeton Gibson (dir.), *Medieval Learning and Literature: Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford, Carendon Press, p. 115-141.
- PASINI Giuseppe, *Codices manuscripti bibliothecae regii Taurinensis Athenaei per linguas digesti, et binas in partes distributi, in quarum prima Hebraei, et Graeci, in altera Latini, Italici, et Gallici*, Turin, Typographia regia, 1749.
- PETRUCCI Armando, « Minuta, autografo, libro d'autore », dans Cesare Questa et Renato Raffaelli (dir.), *Il Libro e ol testo. Atti del convegno internazionale. Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Edizioni quattro venti, coll. « Pubblicazioni dell'Università di Urbino. Scienze Umane / Atti di congressi », 1984, p. 399-414.
- PETTEGREE Andrew, Malcolm WALSBY et ALEXANDER WILKINSON (dir.), *French Vernacular Books: books published in the French language before 1601 / Livres vernaculaires français : livres imprimés en français avant 1601*, Leiden / Boston, Brill, 2007.
- ROUSE Mary et Richard ROUSE, *Authentic Witnesses. Approaches to Medieval Texts and Manuscripts*, Notre-Dame, University of Notre Dame Press, coll. « Publications in mediaeval studies », 1991.
- ROUSE Mary et Richard ROUSE, *Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris 1200-1250*, Turnhout, Brepols, coll. « Studies in Medieval and Early Renaissance Art History », 2000.
- SAENGER Paul, « Manières de lire médiévales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982, , t. 1, p. 147-161.
- SALMON Pierre, *Les Manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque vaticane*, Cité du Vatican, Bibliotheca Vaticana, 1979-1988.
- SAVIOTTI Federico, « Precisazioni per una rilettura di BnF, fr. 25566 (Canzoniere Francese W) », *Medioevo romanzo*, vol. 35, 2011, p. 262-284.
- SAVOYE Marie-Laure, « Manuscrits de la National Library of Wales contenant du français », dans *Carnet de recherche de la section romane de l'IRHT*, loc. cit., URL : < <https://romane.hypotheses.org/187> > (consultée le 01.05.19).
- SAVOYE Marie-Laure, « Semis, transplantation et greffe : les techniques de la compilation dans le *Rosarius* », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 199-222.
- SAVOYE Marie-Laure, « Un extrait du *Miserere* », dans « *Ou grant livraire* ». *Carnet de recherche de la section romane de l'IRHT*, Paris, IRHT / CNRS, URL : < <https://romane.hypotheses.org/1272> > (consultée 17.02.2019).
- SCHELER Auguste, *Notices et extraits de deux manuscrits de la bibliothèque royale de Turin*, Bruxelles, Fr.-J. Olivier, 1867.
- SCHWANN Eduard, *Die altfranzösischen Liederhandschriften. Ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.
- SINCLAIR Keith, « Sur quelques oraisons particulières du *codex vaticanus Reginensis latinus 315* », *Manuscripta*, vol. 40, 1996, p. 119-125.
- STONES Alison et al (dir.), *The Lancelot-Grail project: manuscript list by library*, URL : < <http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-LibraryList.html> > (consultée 02.10.2017).

- STONES Alison, « Illustrated *Miracles de Notre Dame* manuscripts listed by stylistic attribution and attributable manuscripts whose MND selection is unillustrated », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2006, p. 373-396.
- STONES Alison, « The illustrated Chrétien de Troyes manuscripts and their artistic context », dans Keith Busby et al. (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes / The manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1993, p. 227-322.
- STONES Alison, *Gothic Manuscripts. 1260-1320*. Londres, Miller, coll. « Survey of illustrated manuscripts », 2013.
- STOUT Julien, « BnF fr. 837 », dans Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (dir.), *eCodex : Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les manuscrits de fabliaux*, Banque de donnée à usage interne, 2011-2013.
- STOUT Julien, « Une vie en plusieurs exemplaires : observations sur le contexte manuscrit des *Poèmes de l'Infortune* de Rutebeuf », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2012, p. 33-58.
- STUTZMANN Dominique et Piotr TYLUS, *Les Manuscrits médiévaux français et occitans de la Preussische Staatsbibliothek et de la Staatsbibliothek zu Berlin preussischer Kulturbesitz*, Wiesbaden, Harrassowitz, coll. « Kataloge der Handschriftenabteilung », 2007.
- TERVOOREN Helmut, « Die haager Liederhandschrift. Schnittpunkt literarischer Diskurse », dans Helmut Tervooren et Horst Wenzel (dir.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Zeitschrift für deutsche Philologie », 1998, p. 191-207.
- TRACHSLER Richard, « Observations sur les "recueils de fabliaux" », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 35-46.
- TRIAIRE Sylvie et Patricia VICTORIN (dir.), *Deviser diviser : pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Littératures », 2011.
- TUCCI Patrizio, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 63, 2011, p. 263-277.
- TYSSENS Madeleine, « *Intavulare* ». *Table des romans. Chansonniers français a (B.A.V., Reg. lat. 1490), b (B.A.V., Reg. lat. 1522), A (Arras, Bibliothèque Municipale 657)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « Studi e testi », 1998.
- Universal Short Title Catalogue*, St Andrews, University of St Andrews, < <https://www.ustc.ac.uk/> > (consultée 16.10.2018).
- VANWINJSBERGHE Dominique, « *De fin or et d'azur* » : les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles), Louvain, Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts », 2001.
- VESSEYRE Géraldine et al. (dir.), *Opvs, Old Pious Vernacular Successes*, Paris, IRHT / CNRS / Paris IV-Sorbonne, URL : < <http://www.opvs.fr/?q=en/VuePresentationProjet> > (consultée 01.11.2019).
- Vernacular Successes*, Paris, IRHT / CNRS / Paris IV-Sorbonne, URL : < <http://www.opvs.fr/?q=en/VuePresentationProjet> > (consultée 05.03.2019).
- VERNET André (dir.), *La Bibliothèque de l'Abbaye de Clairvaux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS, coll. « Documents, études, répertoires », 1979.
- WALTERS Lori, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, vol. 106, 1985, p. 303-325.
- WALTERS Lori, « Marian devotion in the Tournai *Rose* », dans Catherine Bel et Herman Braet (dir.), *De la Rose : texte, image, fortune*, Louvain, Peeters, coll. « Synthesa », 2006, p. 207-270.
- WILLAERT Frank, « Des fleurs pâles ? Deux poèmes français dans un manuscrit néerlandais », La Haye, Koninklijke Bibliotheek 128 E2 », dans Alex Vanneste et al. (dir.), *Mémoire en temps advenir. Hommage à Theo Venckeleer*, Louvain, Peeter, coll. « Orbis », 2003, p. 363-366.
- WILMART André, *Codices Regienses latini*, Cité du Vatican, Bibliotheca Vaticana, 1945.
- WRIGHT Cyril Ernest, *Fontes Harleiani. A study of the sources of the Harleian collection of manuscripts preserved in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Londres, Trustees, 1972.
- WRIGHT Thomas (éd.), *Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, Camden Society / John Bowyer Nichols & son, Camden Society, 1841.
- ZALUSKA Yolanta et al., (dir.), *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, Editions du CNRS, coll. « Corpus des manuscrits enluminés des collections publiques des départements », 1991.

POÉSIE ET ART DE LA FORME :

- ALTMANN Barbara K., « Last Words: Reflections on a *Lay Mortel* and the Poetics of Lyric Sequences (Christine de Pizan's final work, the *Lay de Dame*) », *French Studies*, vol. 50, n° 4, 1996, p. 385-399.
- ARMSTRONG Adrian et Sarah KAY, *Knowing Poetry: verse in medieval France from the Rose to the Rhétoriciens*, Ithaca, Cornell UP, 2011.
- ARMSTRONG Adrian et Sarah KAY, *Une Muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2014.
- BATANY Jean, « Les hommes de Rome : géographie et jeux de langage chez deux moralistes français vers 1200 », dans Daniel Poirion (dir.), *Jérusalem, Rome, Constantinople : L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1987, p. 83-92.
- BATANY Jean, « Les lignages fantastiques du peuple des mots : l'*interpretatio* chez le Reclus de Molliens », dans Sylvain Auroux et al. (dir.), *La Linguistique fantastique*, Paris, J. Clims / Denoël, 1985, p. 103-113.
- BATANY Jean, « Un charme pour tuer la mort. La strophe d'Hélinand », dans *Farai chansoneta novela. Hommage à Jean Charles Payen*, Caen, Centre de publication de l'université, vol. 1, 1989, p. 37-45.
- BATANY Jean, « Un prédicateur sémiologue : l'apostrophe au roi du *Roman de Carité* », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Besançon, Jacques et Demontrond, 1973, p. 105-113.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, vol. 5, 1998, p. 7-13.
- BEC Pierre, « Genres et registres dans la lyrique médiévale des XII^e et XIII^e siècles », *Revue de linguistique romane*, vol. 38, 1974, p. 26-39.
- BEC Pierre, « Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation », dans Fred Dethier (dir.), *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, J. Duculot, 1969, p. 1309-1329.
- BEC Pierre, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977.
- BERNHARDT Adolf, *Die altfranzösische Helinandstrophe*, Münster, Aschendorff, 1912.
- BIRGE VITZ Evelyn, « Rethinking Old French Literature: the orality of the octosyllabic couplet », *Romanic review*, vol. 77, n° 4, 1986, p. 307-321.
- BOBILLOT Jean-Pierre, « La mort, le moi(ne) et Dieu. Une approche de la *ratio formae* dans les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont », *Poétique*, n° 77, 1989, p. 93-111.
- BOTTEX-FERRAGNE Ariane, « Lire, écrire et transcrire en strophe d'Hélinand : un art poétique visuel dans le manuscrit BnF fr. 2199 », *Études françaises*, vol. 53, n° 2, 2017, p. 103-130.
- BOULTON Maureen, *The Song in the Story: Lyric insertions in French narrative fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. «The Middle Ages Series », 2016 [1993].
- BOURGAIN Pascale, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge », *Bibliothèque de l'École des Chartres*, vol. 147, 1989, p. 231-282.
- BOUTET Dominique, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'ENS, 1988.
- BOUTET Dominique, *La Chanson de Geste. Forme et signification de l'écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993.
- BOYER Michel, « Ordre ou désordre ? Le vertige verbal dans les *Vers de la mort* », dans *Hélinand de Froidmont : poète picard du XII^e siècle. Colloque à l'Abbaye de saint Arnoult, mai 1987*, Warluis, ADAMA, coll. « Cahiers de l'Abbaye de St-Arnoult », 1987, p. 65-73.
- BURGER Michel, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1957.
- BUTTERFIELD Ardis, *Poetry and music in medieval France: from Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in medieval literature », 2002.

- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « La question de l'alexandrin au Moyen Âge », dans Joost van Driel, Patrizia Noel et Levente Seláf (dir.), *Formes strophiques simples / Simple strophic patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, p. 59-72.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Le lyrisme de la durée aux XIV^e et XV^e siècles », dans Yvonne Bellenger (dir.), *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance : actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Age (Novembre 1984)*, Paris, Nizet, 1986, p. 103-114.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Pour une typologie de l'insertion », *Perspectives médiévales*, vol. 3, 1977, p. 9-14.
- CHÂTELAIN Henri, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle : rimes, mètres et strophes*, Genève, Slatkine, coll. « Bibliothèque du quinzième siècle », 1974 [1907].
- CHEVRIER Alain, *Le Sexe des rimes*, Paris, Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1996.
- CROIZY-NAQUET Catherine, « Écrire l'histoire : le choix du vers ou de la prose aux XII^e et XIII^e siècles », *Médiévales*, vol. 38, 2000, p. 71-85.
- CULLER Jonathan, « Lyric, history, and genre », *New Literary History*, vol. 4, n° 4, 2009, p. 879-899.
- CULLER Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- D'ARCO AVALLE Silvio, « Le origini della quartina monorima di alessandrini », dans *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, t. I, 1962, p. 119-160.
- DAUPHANT Clotilde, « L'octosyllabe, un vers à tout faire ? L'exemple du *Jardin de Plaisance* », dans Danièle James-Raoul et Françoise Laurent (dir.), *Poétique de l'octosyllabe*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018, p. 153-172.
- DELL François, « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française », dans Marc Dominicy (dir.), *Le Souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Faculté de philosophie et de lettres », 1989, p. 121-136.
- DELL François, « E muet : fiction graphique ou réalité linguistique », dans Stephen Anderson *et al.* (dir.), *A Festschrift for Morris Halle*, New York / Holt, Rinehart & Winston, coll. « Studies in linguistic », 1973, p. 26-50.
- DIXON Rebecca, « Knowing poetry, knowing community », dans Rebecca Dixon et Finn E. Sinclair (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, D. S. Brewer, p. 215-224.
- DRAGONETTI Roger, « “La poesie... cest musique nature” : essai d'exégèse d'un passage de l'Art de Dictier d'Eustache Deschamps », dans Robert Guiette (dir.), *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 49-64.
- DRZEWICKA Anna, « La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », *Le Moyen Âge*, vol. 91, 1985, p. 33-51 et 179-200.
- FARAL Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1958.
- FERRAND Françoise, « Thibaud de Champagne, de l'obsession du mal à la mort du chant », dans Yvonne Bellenger et Danielle Quéruel (dir.), *Thibaut de Champagne : prince et poète au XIII^e siècle. Colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Univ. de Reims, en janvier 1986*, Lyon, La Manufacture, coll. « Archives de Champagne », 1987.
- FREEMAN-REGALADO Nancy, *Poetic Patterns in Rutebeuf: a Study of Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale romantic studies », 1970.
- GALVEZ Marisa, *Songbook: how lyrics became poetry in medieval Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- GINGRAS Francis, « La cohabitation du vers et de la prose dans deux collections médiévales (Chantilly, Condé 472 et Berne, Burgerbibliothek 113 », *Littérales*, vol. 41, 2007, p. 85-99.
- GINGRAS Francis, « La part du vers dans la définition médiévale du fabliau », dans Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilik (dir.), *Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2015, p. 67-74.
- GODZICH Wlad et Jeffrey KITTAY, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

- GROS Gérard, « “Por ce ai changié mon corage...” : étude sur la voix d’Hélinand dans les *Vers de la Mort* », *PRIS-MA*, vol. 20, 2004, p. 83-101.
- GROS Gérard, « Lyrisme médiéval (XII^e–XIII^e siècles) : poésie courtoise et poésie pieuse », *Perspectives médiévales*, 2005, p. 115-126.
- GROS Gérard, Marie-Madeleine FRAGONARD et Claude THOMASSET (dir.), *Les Formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995.
- HALLYN Fernand, « Apostrophe et textualisation », dans Fernand Hallyn (dir.), *Le Sens des formes : études sur la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », 1994, p. 55-75.
- HEINEMAN Edward A., *L’Art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1993.
- HUOT Sylvia, « Voices and Instruments in Medieval French Secular Music: On the Use of Literary Texts as Evidence for Performance Practice », *Musica disciplina*, vol. 43, 1989, p. 43-113.
- IBOS-AUGÉ Anne, *Chanter et lire dans le récit médiéval : la fonction des insertions lyrique dans les œuvres narratives et didactiques d’oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Bern / New-York, Peter Lang, coll. « Varia musicologica », 2010.
- JAMES-RAOUL Danièle et Françoise LAURENT (dir.), *Poétique de l’octosyllabe*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018.
- JUNG Marc-René, « Poetria: zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich », *Vox Romanica*, vol. 30, 1971, p. 44-64.
- KAMATH Stephanie A. V. G., « Deversifying knowledge: the poetic alphabet of *Prose Pèlerinage de la vie humaine* », dans Rebecca Dixon et Finn E. Sinclair (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, D. S. Brewer, p. 111-124.
- KAY Sarah, *Parrots and Nightingales: Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « The Middle Ages Series », 2014.
- KELLY Douglas, *The Arts of poetry and prose*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1991.
- KITTAY Jeffrey, « On octo. Response to “Rethinking Old French Literature: the orality of the octosyllabic couplet” », *Romanic Review*, vol. 78, n° 3, 1987, p. 291-298.
- LANGFORS Arthur, « Compte-rendu : Adolf Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrophe* », *Romania*, vol. 41, 1912, p. 420-422.
- LANGFORS Arthur, « Compte-rendu : Albert Henry, *Poème du XIII^e siècle en l’honneur de la Vierge* », *Romania*, vol. 247, 1936, p. 401-404.
- LAURENT Françoise et Danielle JAMES-RAOUL (dir.), *Poétique de l’octosyllabe*, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », Paris / Genève, Champion / Slatkine, 2018.
- LOTE Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Hatier / CNRS, 1955
- MARGANI Michela, *Dire les bons cous. Ricerche sulla strofa di Elinando*, PhD, Università di Macerata, 2017.
- MEYER Paul, *Les Incipit des poèmes français antérieurs au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1917.
- MINET-MAHY Virginie, « Lyrisme de plainte et lyrisme de joie dans trois grands mystères français du XV^e siècle », *Fifteenth-Century Studies*, vol. 29, 2004, p. 133-159.
- MÖLK Ulrich et Friedrich WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française jusqu’à 1350*, Munich, Fink, 1972.
- NAETEBUS Gotthold, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirzel, 1891.
- PADEN William D., « *De monachis rithmos facientibus*: Hélinand de Froidmont, Bertran de Born, and the Cistercian General Chapter of 1999 », *Speculum*, vol. 55, n° 4, p. 669-685.
- PEUREUX Guillaume, *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.
- POIRION Daniel, « Théorie et pratique du style au Moyen Âge », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 1, 1986, o. 15-32.
- POPE Mildred K., « Four Chansons de Geste: a study in Old French epic versification », *The Modern Language Review*, vol. 8, n° 3, 1913, p. 352-367 ; vol. 9, n° 1, 1914, p. 41-52 et vol. 10, n° 3, 1915, p. 310-319.
- RAYNAUD Gaston, « Les *Congés* de Jean Bodel », *Romania*, vol. 9, 1880, p. 216-247.
- RÉZEAU Pierre, *Répertoire d’incipit des prières françaises à la fin du Moyen Âge : addenda et corrigenda aux répertoires de Sonet et Sinclair*, Paris / Genève, Droz / Champion, coll. « Publications romanes et françaises », 1986.
- RONCAGLIA Aurelio, « La strofe d’Elinando », *Metrica*, vol. 4, 1986, p. 21-36.

- RYCHNER Jean, *La Chanson de Geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève / Lille, Droz / Giarg, coll. « Publications romanes et françaises », 1955.
- SAVIOTTI Federico, « Une ponctuation rythmique ? Le cas des octosyllabes "hélinandiens" », dans Valérie Fasseur et Cécile Rochelois (dir.), *Ponctuer l'œuvre médiévale : des signes au sens*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2016, p. 135-147.
- SAVOYE Marie-Laure, « Compte-rendu : Levente Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (Essai de Contextualisation)* », *Romania*, vol. 131, 2013, p. 236-242.
- SELÁF Levente (dir.), *Le Nouveau Naetebus : poèmes strophiques non lyriques des origines à 1400*, Budapest, Eötvös Loránd, URL : < <http://nouveaunaetebus.elte.hu/kereso.php> > (consultée 10.07.2019).
- SELÁF Levente, « La strophe d'Hélinand : sur les contraintes d'une forme médiévale », dans Joost van Driel, Patrizia Noel et Levente Seláf (dir.), *Formes strophiques simples. Simple strophic patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, p. 75-94.
- SELÁF Levente, « La strophe d'Hélinand dans *Perceforest* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 36, n° 2, 2018, p. 135-152 (sous presse / non consulté).
- SELÁF Levente, « Parallele Geschichten: die altfranzösischen nicht-lyrischen Dichtung und die Sangsprüche », dans Dorothea Klein et al. (dir.), *Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg, 15.-18. Februar 2006*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 312-322.
- SELÁF Levente, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge : essai de contextualisation*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008.
- SINCLAIR Keith V., *Prières en ancien français. Additions et corrections aux articles 1-2374 du Répertoire de Sonet. Supplément*, Townsville, James Cook University of North Queensland, coll. « Capricornia », 1987.
- SONET Jean, *Répertoire d'incipit de prières françaises en ancien français*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1956.
- SPIEGEL Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose. Historiography in Thirteenth-century France*, Berkley, University of California Press, 1993.
- TAYLOR Jane, *The Making of Poetry: late-medieval French poetic anthologies*, Turhnout, Brepols, coll. « Texts and transitions », 2007
- TOBLER Adolf, *Le Vers français ancien et moderne*, Karl Breul et Léopold Sudre (trad.) Paris, Vieweg, 1885 [1880].
- TOGBY Knud, « Histoire de l'alexandrin français », *Immanence et structure. Recueil d'articles publiés à l'occasion du cinquantième anniversaire de Knud Togeby*, Copenhague, Akademisk Forlag, 1968 [1965], p. 208-234.
- TOUBER Anton, « Les formes métriques dans la poésie médiévale en France et en Allemagne », dans Dominique Billy (dir.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance : actes du colloque international du Centre d'Études Métriques (1996)*, Paris, L'Harmattan, 1999. p. 288-301.
- TOURRETTE Éric, *Les Formes brèves de la description morale : quatrains, maximes, remarques*, Paris, Champion, coll. « Moralia », 2008.
- VAINA-PUSCA Lucia et Paul ZUMTHOR, « Le je de la chanson et le moi du poète chez les premiers trouvères 1180-1220 », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. I, 1974, p. 9-21.
- VAN DRIEL Joost, « Jacob van Maerlant's strophic poems and Flemish literature », dans Joost van Driel, Patrizia Noel et Levente Seláf (dir.), *Formes strophiques simples. Simple strophic patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, p. 109-125.
- WOLFZETTEL Friedrich, « Rutebeuf und das Problem der nicht-lyrischen Strophenformen in der altfranzösischen Lyrik », dans Dorothea Klein et al. (dir.), *Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext. Internationales Symposium Würzburg, 15.-18. Februar 2006*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 295-306.
- ZINK Michel, « Rythmes de la conscience : le noué et le lâche des strophes médiévales », dans Odile Bombarde (dir.), *La Conscience de soi de la poésie. Poésie et rhétorique*, Arles, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge », 1997, p. 55-68.
- ZUMTHOR Paul, « From universal to particular in medieval poetry », *MLN*, vol. 85, n° 6, 1970, p. 815-823.
- ZUMTHOR Paul, « Oralité », *Intermédialités*, n° 10, 2008, p. 169-202.
- ZUMTHOR Paul, « Registres linguistiques et poésie aux XII^e et XIII^e siècles », *Cultura neolatina*, vol. 34, 1974, p. 151-161.

ZUMTHOR Paul, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris, PUF, coll. « Essais et conférences », 1984.

LITTÉRATURE ÉDIFIANTE ET CULTURE RELIGIEUSE

- ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points / Histoire », 1975.
- ARIÈS Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- AVRIL Joseph, « Normes de la prière », dans Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère (dir.), *Prier au Moyen Âge : pratiques et expériences (Ve-XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Témoins de notre histoire », 1991, p. 170-178.
- AYO Nicholas, *The Hail Mary: A Verbal Icon of Mary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1994.
- BAMBECK Manfred, « Weidenbaum und Welt. Ein symboltheologisches Motiv in Gautier de Coincis *Theophilusmirakel* und in seinem Christinenleben, im *Roman de Miserere* und im *Romans de Carité* des Renclus de Moiliens und im *Pèlerinage de la vie humaine* des Guillaume de Deguilleville », dans Manfred Bambeck, Hans-Joachim Lotz et Friedrich Wolfzettel (dir.), *Wiesel und Werwolf. Typologische Streifzüge durch das romanische Mittelalter und die Renaissance*, Stuttgart, Steiner, 1989, p. 113-130.
- BATANY Jean, « La charpente médiévale du discours social », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 654, n° 1, 1983, p. 120-129.
- BATANY Jean, « Le moraliste, les seigneurs et les cours : quelques textes autour de 1200 », dans Danièle Buschinger (dir.), *Cours princières et châteaux : pouvoir et culture du IX^e au XIII^e siècle en France du Nord, en Angleterre et en Allemagne*, Greifswald, Reineke, coll. « Greifswalder Beiträge zum Mittelalter », 1993, p. 7-24.
- BATANY Jean, « Le vocabulaire des catégories sociales chez quelques moralistes français vers 1200 », dans Daniel Roche et Ernest Larousse (dir.), *Ordres et classes. Colloque d'histoire sociale*, Paris / La Haye, Mouton, coll. « Congrès et colloques », 1973, p. 59-72.
- BATANY Jean, « Les danses macabres : une image en négatif du fonctionnalisme social », dans Jane Taylor (dir.), *Dies illa: Death in the Middle Ages*, Liverpool, Francis Cavins, coll. « Vinaver studies in French », 1984, p. 15-27.
- BATANY Jean, « Les origines et la formation du thème des "estats du monde" », *Perspectives médiévales*, vol. 6, 1980, p. 11-17.
- BATANY Jean, « Normes, types et individus : la présentation des modèles sociaux au XII^e siècle », dans Danièle Buschinger (dir.), *Littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque des 5 et 6 mai 1978*, Paris / Amiens, Champion, 1979, p. 177-200.
- BERGER Samuel, *La Bible française au Moyen Âge : étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, Imprimerie nationale, 1884.
- BERIAC Françoise, *Histoire des lépreux au Moyen Âge : une société d'exclus*, Paris, Imago, 1988.
- BÉRIOU Nicole, « Autour de Latran IV (1215) : la naissance de la confession moderne et sa diffusion », dans Groupe de la Bussière, *Pratiques de la Confession. Des Pères du désert à Vatican II. Quinze études d'histoire*, Paris, Cerf, 1983, p. 73-93.
- BÉRIOU Nicole, Jacques BERLIOZ et Jean LONGÈRE (dir.), *Prier au Moyen Âge : pratiques et expériences (Ve-XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Témoins de notre histoire », 1991.
- BERLIOZ Jacques et Marie Anne POLO DE BEAULIEU (dir.), *Les Exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.
- BERLIOZ Jacques, « Le récit efficace : l'exemplum au service de la prédication (XIII^e-XV^e siècles) », dans Jacques Berlioz et Jean-Michel David (dir.), *Rhétorique et histoire : l'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table ronde organisée par l'École française de Rome le 18 mai 1979*, Rome, École française de Rome, 1980, p. 113-146.
- BERLIOZ Jacques, Pascal COLLOMB et Marie-Anne POLO DE BEAULIEU (dir.), *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*, Paris, GAHOM / CNRS / EHESS, URL : < <http://gahom.huma-num.fr/thema/> > (consultée 30.09.2018).
- BOTTEX-FERRAGNE Ariane, « L'esprit du bourgeois ou l'esprit du bourg : le siècle dans tous ses états dans le manuscrit Paris, BnF fr. 25545 », *Études françaises*, vol. 48, n° 1, 2012, p. 138-141.
- BOULTON Maureen, « Digulleville's *Pèlerinage de Jésus Christ*: a poem of courtly devotion », dans Renate Blumenfeld-Kosinski, Duncan Robertson et Nancy Bradley Warren (dir.), *The Vernacular Spirit:*

- Essays on Medieval Religious Literature*, New-York / Basingstoke, Palgrave, coll. « The New Middle Age », 2002, p. 124-142.
- BOULTON Maureen, *Sacred fictions of medieval France. Narrative theology in the lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Woodbridge, D.S. Brewer, coll. « Gallica », 2015.
- BOURDEAU F., « Les origines du sermon missionnaire sur la mort », *Vie Spirituelle*, n° 492, 1963, p. 319-338.
- BRETEL Paul, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1995.
- BRUCKER Charles, *Sage et sagesse au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987.
- CARSON Thomas et Joann CERRITO (dir.), *The New Catholic Encyclopedia*, Washington DC, The Catholic University of America / Tomson Gale, 2003.
- CHARTIER Roger, « Les arts de mourir, 1450-1600 », *Annales*, vol. 31, n° 1, 1976, p. 51-75.
- Claude THIRY, *La Plainte funèbre*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1978.
- COHEN Caroline, « Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 1, n° 1, 1958.
- COLLET Olivier, *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci (Vie de Sainte Cristine et Miracles de Notre Dame)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2000.
- COSACCHI Stephan, *Makabertanz : der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim, Hain, 1965.
- COTTIER Jean-François (dir.), *La Prière en latin, de l'Antiquité au XVI^e siècle : formes, évolutions, significations*, Turnhout, Brepols, coll. « Collection d'études médiévales », 2006.
- DEFLORENNE Xavier, « L'intervalle, plainte du ladre. Lecture des *Congés* de Jean Bodel par le biais de la plainte funèbre », *Lettres romanes*, n° 51, 1997, p. 223-241.
- DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2010.
- DELUMEAU Jean (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, Privat, 1979.
- DELUMEAU Jean, *L'Aveu et le pardon. Les difficultés de la confession (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, coll. « Livre de poche / Références », 1990 [1964].
- DELUMEAU Jean, *Le Pêché et la peur : la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.
- DROBINSKY Julia, « Médiatrices par intermittence. Espérance dans le *Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut et Grâce de Dieu dans le *Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Digulleville », dans Mireille Demaules (dir.), *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier classiques, coll. « Rencontres », 2014, p. 71-92.
- DUCHÉ Véronique et Madeleine JEAY, « Le récit exemplaire du Moyen Âge au XVIII^e siècle : les pièges de la fiction », dans Véronique Duché et Madeleine Jeay (dir.), *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2011 p. 1-14.
- DUCHÉ Véronique et Madeleine JEAY, « Le récit exemplaire du Moyen Âge au XVIII^e siècle : les pièges de la fiction », dans Véronique Duché et Madeleine Jeay (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2011, p. 7-16.
- DUCHET-SUCHAUX Monique et Jean LONGÈRE, « Les noms de la prière », dans Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère (dir.), *Prier au Moyen Age : pratiques et expériences (Ve-XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Témoins de notre histoire », 1991, p. 297-318.
- DUFURNET Jean, « Deux poètes du Moyen Âge en face de la mort : Rutebeuf et Villon », Jane Taylor (dir.), *Dies illa: Death in the Middle Ages*, Liverpool, Francis Cavins, coll. « Vinaver studies in French », 1984, p. 155-175.
- DUFURNET Jean, « La pauvreté Rutebeuf » et « La *Repentance Rutebeuf* ou le mot de la fin », dans Jean Dufournet et Roger Dragonetti (dir.), *L'Univers de Rutebeuf*, Orléan, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005 [1992], p. 91-99 et p. 103-118
- DUFURNET Jean, « Rutebeuf et les moines mendiants », *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 85, 1948, p. 152-168.

- FABIAN Bernhard, « Das Lehrgedicht als Problem der Poetik », dans Hans-Robert Jauss (dir.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzproblem des Ästhetischen*, Munich, Fink, coll. « Poetik und Hermeneutik », 1968, p. 67-89.
- FARAL Edmond, « Guillaume de Digulleville, moine de Chaalis », *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, vol. 39, 1952, p. 1-132.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La littérature à fleur de peau : des mots qui grattent et des dérangeaisons littéraires dans la poésie personnelle des XII^e et XIII^e siècles », *Micrologus*, vol. 13, 2005, p. 195-212.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, *Le Temps des fables : le Roman des Sept Sages ou l'autre voie du roman*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994.
- FOREVILLE Raymonde, *Latran I, II, II et Latran IV*, Paris, L'Orante, coll. « Histoire des conciles œcuméniques », 1984.
- FRAPPIER Jean, « La douleur et la mort dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles », dans *Il Dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII. Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale V (7-10 ottobre 1962)*, Todi, Presso Accademia tudertina, 1967, p. 69-110.
- FREEDMAN Paul et Caroline WALKER BYNUM (dir.). *Last things: death and the apocalypse in the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « The Middle Ages », 2000.
- GARNIER Pierre, « La mort d'Hélinand », dans *Hélinand de Froidmont : poète picard du XII^e siècle. Colloque à l'Abbaye de saint Arnoult, mai 1987*, Warluis, ADAMA, coll. « Cahiers de l'Abbaye de St-Arnoult », 1987, p. 31-42.
- GAUNT Simon, *Love and Death in medieval French and Occitan courtly literature: martyrs to love*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.
- GÉRARD Michèle, « Quand la lepre fleurit » : corps et écriture dans les *Congés* de Jean Bodel et Baude Fastoul, *Littérature*, vol. 102, 1996, p. 14-28.
- GROS Gérard, « Aimer Marie : l'hommage poétique à la Vierge », dans Frank Lestringant et Michel Zink (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 463-468.
- GROS Gérard, « Vierge de lumière et *Miserere* chez le Reclus de Molliens », *Pris-ma*, vol. 17, n° 1, 2001, p. 73-89.
- GROS Gérard, *Le Poète, la Vierge et le Prince du Puy : étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris / Lille, Klincksieck, coll. « Sapience », 1992.
- GINGUENÉ Pierre-Louis, « Le Reclus de Moliens ou de Mollens, poète français », dans Emmanuel Pastoret et al. (dir.), *Histoire littéraire de la France. Ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Académie royale des inscriptions et des belles lettres*, Paris, Palmé, 1817, t. XIV, p. 33-38.
- HAMY Adrienne, « *Micas collegi et spicas coadunavi*, ou comment écrire un sermon marial au XIII^e siècle », *Memini. Travaux et documents*, 2014, vol. 18, 2014.
- HASENOHR Geneviève (dir.), *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2015.
- HASENOHR Geneviève, « Les prologues des textes de dévotion en langue française (XIII^e-XV^e siècles) : formes et fonction », dans Jacqueline Hamesse (dir.), *Les Prologues médiévaux. Actes du colloque international organisé par l'Academia Belgica et l'École française de Rome avec le concours de la F.I.D.E.M., Rome, 26-28 mars 1998*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes et études du Moyen Âge », 2000, p. 593-638.
- HENRIET Patrick, *La Parole et la prière au Moyen Âge : le verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, De Boeck & Larquier, 2000.
- HUGHES-EDWARD Mari, *Reading Medieval Anchoritism: ideology and spiritual practices*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Religion and Culture in the Middle Ages », 2012.
- IOGNA-PRAT Dominique, Éric PALAZZO et al. (dir.), *Marie : le culte de la vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996.
- JOHNSON Eleanor, *Practicing Literary Theory in the Middle Ages: Ethics and the Mixed Form in Chaucer, Gower, and Hoccleve*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2013.
- JONES Edward A., « Hermits and Anchorites in Historical Context » dans Dee Dyas et al. (dir.), *Approaching Medieval English Anchoritic and Mystical Texts*, Cambridge, D.S. Brewer, 20015, p. 3-18.
- KAY Sarah, *The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry. The Place of Thought*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « Middle Ages », 2007.

- KELL ISAACSON Mélanie, *The Unachieved Quest for Social Reformation from the Roman de Carite to Piers Plowman*, PhD, Stanford University, 1975.
- KULLMANN Dorothea (dir.), *The Church and vernacular literature in medieval France*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, coll. « Studies and texts », 2009.
- LEGENDRE Pierre, *L'Amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2005 [1978].
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « Aelred de Rievaulx, la recluse et la mort d'après le *De Vita inclusarum* », dans *Moines et moniales face à la mort : actes du colloque de Lille, 2-4 octobre 1990*, Villetaneuse, Centre d'archéologie et d'histoire médiévale des établissements religieux, coll. « Histoire médiévale et archéologie », 1993, p. 51-73.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « Anchoritism in medieval France », dans Liz Herbert McAvoy (dir.), *Anchoritic Traditions of Medieval Europe*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, p. 112-130.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « Anchoritism in medieval France », dans Liz Herbert McAvoy (dir.), *Anchoritic Traditions of Medieval Europe*, Woodbridge, The Boydell Press, p. 128.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « La femme, la recluse et la mort », dans Eliseo Serrano Martin (dir.), *Muerte, Religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, Saragosse, Instituto Fernando el Catolico, 1994, p. 151-162.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « Les reclus du Moyen Âge et l'information », dans Christoph Cormeau (dir.), *L'Actualité et sa représentation au Moyen Âge*, Bonn, Bouvier, coll. « Studium Universale », 1995, p. 200-222.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « Les reclus parisiens au bas Moyen Âge », dans Marie-Thérèse Caron et Jacques Heers (dir.), *Villes et sociétés urbaines au Moyen Âge*, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p. 223-231.
- L'HERMITE-LECLERCQ Paulette, « Reclus et recluses dans la mouvance des ordres religieux », dans *Les Mouvances laïques des ordres religieux*, Saint-Etienne, Centre européen de recherches sur les congrégations et ordres religieux, coll. « Travaux et recherches », 1996, p. 201-218.
- La Bible : traduction officielle liturgique*, Paris, Mame / AELF / Commission internationale francophone pour les traductions et la liturgie, 2013, URL : < <https://www.aelf.org/page/lorganisation-de-laelf> > (consultée 24.09.2018).
- LABEY Pauline, « L'individu malade aux XII^e et XIII^e siècles : rencontre entre l'intus et le foris », dans Manuel Guay, Marie-Pascale Halary et Patrick Moran (dir.), *Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale ?*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2013, p. 105-118.
- LARMAT Jean, « Le cœur, le corps et l'âme dans les *Congé* de Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle », dans Jean-Claude Aubailly (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, t. III, p. 865-873.
- LE GOFF Jacques et Jean-Claude SCHMITT, « Au 13^e siècle, une parole nouvelle », dans Jean Delumeau (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, Toulouse, Privat, 1979, t. I, p. 257-279.
- LECLERCQ Dom Jean, « Les divertissements poétiques d'Itier de Vassy », *Analecta Sacri Ordini Cisterciensis*, vol. 12, 1956, p. 296-304.
- LECLERCQ Dom Jean, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu : initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Cerf, coll. « Initiations au Moyen Âge », 1957.
- LEHMANN Sabine, « Temporalité et typologie sociale. Le futur dans quelques textes à caractère social (ancien et moyen français) », dans Olivier Bertrand et al. (dir.), *Évolutions en français. Études linguistique et diachronique*, Berne, Lang, coll. « Sciences pour la communication », 2006, p. 215-229.
- LOFTHOUSE Marion, « *Le Pèlerinage de la vie humaine* by Guillaume de Digulleville, with special reference to the French ms. 2 of the John Ryland Library », *Bulletin of the John Ryland Society*, vol. 19, 1935, p. 170-215
- MCCULLOCH Florence, « The Art of Persuasion in Hélinant's *Vers de la mort* », *Studies in Philology*, vol. 69, n° 1, 1972, p. 38-54.
- MICHA Alexandre, « Une source latine du *Roman des Ailes* », *Revue du Moyen Âge latin*, vol. I, 1945, p. 305-309.
- MOEGLIN Jean-Marie, *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne : autour d'une pratique sociale*, Genève : Librairie Droz, coll. « Hautes études médiévales et modernes », 2004.
- MOLLAT DU JOURDIN Michel et André VAUCHEZ (dir.), *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, t. VI : « Un temps d'épreuves : 1274-1449 », Paris, Desclée / Fayard, 1990.

- MÜHLETHALER Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994.
- NAGY Piroška, *Le Don des larmes au Moyen Âge : un instrument spirituel en quête d'institution (v^e-xiii^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000.
- NEWMAN Barbara, *Medieval Crossovers: Reading the Secular against the Sacred*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, coll. « Conway lecture in medieval studies », 2013.
- NICOLAS Louis, « *Exemplum ad usum et abusum* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », dans Véronique Duché et Madeleine Jeay (dir.), *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2011, p. 17-36.
- NOIREAU Christiane, « Le cœur enclos : réflexion sur les strophes 8 à 21 du *Miserere* du Reclus de Molliens », dans *Hélinand de Froidmont : poète picard du XII^e siècle. Colloque à l'Abbaye de saint Arnoult, mai 1987*, Warluis, ADAMA, coll. « Cahiers de l'Abbaye de St-Arnoult », 1987, p. 87-91.
- NOLIN-BENJAMIN Corinne, « La fonction charnière de l'ermite dans la quête d'identité », *Romance Quarterly*, vol. 39, 1992, p. 387-397.
- O'SULLIVAN Daniel, *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- OBERHÄNSLI-WIDMER Gabrielle, *La Complainte funèbre du haut Moyen Âge français et occitan*, Berne, Francke, coll. « Romanica Helvetica », 1989.
- OOSTERMAN Johan, *De gratie van het gebed. Middelnederlandse berijmde gebeden: overlevering en functie. Met bijzondere aandacht voor produktie en receptie in Brugge (1380-1450)*, Amsterdam, Prometheus, coll. « Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen », 1995.
- PARIS Gaston, « Compte-rendu, Anton van Hamel », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et des belles-Lettres pendant l'année 1885*, Paris, Imprimerie nationale, 1886, p. 196-198.
- PARIS Paulin, « Jean de Meun, traducteur et poète », dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, t. XXVIII, p. 427-429.
- PARKINSON Stephen (dir.), *The Oxford Cantigas Sancta Maria Database* Oxford, Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria*, < <http://csm.mml.ox.ac.uk/>> (consultée 17.02.2019).
- PAYEN Jean-Charles, « L'aveu pudique de l'écriture dans les *Congés* de Jean Bodel ou le charme discret de la bourgeoisie en face du malheur et de la pauvreté », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, t. 1, p. 267-275.
- PAYEN Jean-Charles, « L'*homo viator* et le croisé : la mort et le salut dans la tradition du douzain », dans Herman Braet et Werner Verbeke (dir.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 1983, p. 205.
- PAYEN Jean-Charles, « Les sens du péché dans la littérature cistercienne de langue d'oïl », *Cîteaux : commentarii cistercienses*, vol. 13, 1962, p. 281-295.
- PAYEN Jean-Charles, « Y a-t-il un repentir cistercien dans la littérature française médiévale ? », *Cîteaux*, vol. 12, 1961, p. 120-132.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1968, p. 498-500.
- PAYEN Jean-Claude « La pénitence dans le contexte culturel des XII^e et XIII^e siècles : des doctrines contritionnistes aux pénitentiels vernaculaires », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 61, n° 3, 1977, p. 399-428.
- PAYEN Jean-Claude, « L'écriture comme prière : le cas de Robert le Clerc », *Senefiance*, vol. 10, 1981, p. 377-393.
- PELIKAN Jaroslav, *Mary through the centuries: her place in the history of culture*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- PIAGET Arthur, « Littérature didactique », dans Louis Petit de Julleville et Charles Seignobos (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Deuxième partie : le Moyen Âge (des origines à 1500)*, Paris, Armand Collin, 1896, t. II, p. 201-202.
- PLASSON-MACABIES Anne-Marie, « Hélinand et la mort : Quelques réflexions à partir des strophes I et II des *Vers de la mort* », dans Jean-Claude Abailly (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, t. III, p. 1143-1154.

- POMEL Fabienne, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- RIBÉMONT Bernard, « L'établissement du genre encyclopédique au Moyen Âge », dans Bernard Ribémont (dir.), *Littérature et encyclopédie au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, coll. « Mediaevalia », 2002, p. 5-23.
- RIBÉMONT Bernard, *Les Origines des encyclopédies médiévales : d'Isidore de Séville au Carolingien*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- ROSENFELD Hellmut, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln, Böhlau, 1974 [1968].
- ROSENFELD Jessica, *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love after Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Medieval Literature », 2011.
- ROUILLARD Philippe, *Histoire des liturgies chrétiennes de la mort et des funérailles*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 1999.
- SANTUCCI Monique, « Adam de la Halle, auteur des *Ver d'Amours* et des *Ver de le Mort ?* », dans Jean-Claude Faucon et al. (dir.), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », t. II, p. 1183-1192.
- SAVIOTTI Federico, « Le "rendite della morte" : i vers morali in strofa d'Hélinand », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 237-255.
- SAVIOTTI Federico, « Les *Vers d'Amours* de Nevelot Amion, fragment d'un discours amoureux, entre lyrique et littérature didactique », dans Marie-Geneviève Grossel (dir.), *La Chanson de trouvères – genres, registres, formes –*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Pratiques et représentation », 2013, p. 199-214.
- SAVOYE Marie-Laure, *De Fleurs, d'or, de lait, de miel : les images mariales dans les collections miraculaires romanes du XIII^e siècle*, PhD, Université Paris-Sorbonne, 2009
- SCHOLZ WILLIAMS Gerhild, *The Vision of Death: a study of the memento mori expressions in some Latin, German, and French didactic texts of the 11th and 12th centuries*.
- SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, *La Didactique Profane*, Paris, Garnier Classiques, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012.
- SULEIMAN Susan R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1983.
- SUTTO Claude (dir.), *Le Sentiment de la mort au Moyen Âge*, Montréal, Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal /Aurore, coll. « Études médiévales », 1979.
- TANASE Gabriela, « Corps "enferm" et démarche de la parole poétique dans les *Congés* des poètes lépeux », *French Studies*, vol. 68, n° 2, 2014, p. 149-164.
- TOBLER Adolf, « *Zu den Gedichten des Renclus von Moiliens* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 9, 1885, p. 413-417.
- UELTSCI Karin, *La Didactique de la chair : approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1993.
- VAUCHEZ André, *La Spiritualité du Moyen Âge occidental : VIII^e-XIII^e siècles*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1994.
- VAUCHEZ André, *Les Laïcs au Moyen Âge : pratiques et expériences religieuses*, Paris, Cerf, 1987, coll. « Histoire », 1987.
- VOGEL Cyrille, *Le Pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, Paris, Cerf, coll. « Chrétiens de tous les temps », 1969.
- WALKER Adrian et Geoffrey WEBB, *School of Self-knowledge*, London, Saint Austin Press, coll. « Columba series », 2001.
- WELTER Jean-Thibaut, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, New York, AMS Press, coll. « Bibliothèque de la Société d'histoire ecclésiastique de la France », 1971.
- WENZEL Siegfried, « The pilgrimage of Life as a Late Medieval Genre », *Mediaeval Studies*, vol. 35, 1973, p. 370-380.
- WHITE-LE GOFF Myriam, *Changer le monde : réécritures d'une légende. Le Purgatoire de saint Patrick*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2006.
- YEAGER Robert F., « Gower's French Audience: *The Mirour de l'Omme* », *The Chaucer Review*, vol. 41, n° 2, 2006, p. 111-137.
- ZINK Michel, « De la *Repentance Rutebeuf* à la *Repentance Théophile* », *Littératures*, vol. 15, 1986, p. 19-24.
- ZINK Michel, « L'humilité et l'humiliation », *Commentaire*, vol. 158, n° 2, 2017, p. 343-350.

- ZINK Michel, « Le ladre, de l'exil au royaume. Comparaison entre les *Congés* de Jean Bodel et ceux de Baude Fastoul », *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA, coll. « Senefiance », p. 69-88.
- ZINK Michel, « Poète sacré, poète maudit », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge, le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et Rencontres », 1990, p. 233-247.
- ZINK Michel, *La Prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1976.
- ZINK Michel, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

LITTÉRATURE ET CIVILISATION MÉDIÉVALES

- ARSENEAU Isabelle, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012.
- BADEL Pierre-Yves, « Jean de Meun ou la digression impossible », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La Digression dans la littérature du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2005, p. 21-31.
- BADEL Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle : étude de la réception d'une œuvre*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1980.
- BAUMGARTNER Emmanuèle et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BERGER Roger, *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981.
- BERTHELOT Anne, « Tracking down a medieval author: a detective story. Or did Baudouin Butor wrote the *Roman de Perceforest*? », dans Christine de Buzon et Michel Simonin (dir.), *Le Roman à la Renaissance*, Lyon, RHR / CESR, 2012, p. 1-15.
- BOSSUAT Robert, *Manuel bibliographique de littérature française du Moyen Âge*, Melun, Librairie d'Argence, 1951.
- BOVET Jeanne, *Pour une Poétique de la voix dans le théâtre classique*, PhD, Université de Montréal, 2003.
- BRUN Laurent (dir.), *Arlima. Archives de littérature du Moyen Âge*, Université d'Ottawa, Département de français, 2005-2019, URL : < <https://arlima.net/> > (consultée 08.03.2019).
- CARRUTHERS Mary J., *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1990].
- CAZAL Yvonne, *Les Voix du peuple / Verbum Dei. Le Bilinguisme latin-langue vulgaire au Moyen Âge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1998.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Le clerc et l'écriture : le *voir dit* de Guillaume de Machaut et la définition du *dit* », dans Hans Ulrich Gumbrecht (dir.), Heidelberg, C. Winter, coll. « GRLMA », 1980, vol. 1, p. 151-168.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « Le Dit », dans Daniel Poirion (dir.), *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, C. Winter, coll. « GRLMA », 1988.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, *La Couleur de la mélancolie : la fréquentation des livres au XIV^e siècle (1300-1415)*, Paris, Hatier, 1993.
- CHENU Marie-Dominique, « Auctor, Actor, Autor », *Bulletin du Cange. Archivium latinitatis medii aevi*, vol. 3, 1927, p. 81-86.
- COHEN Gustave, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Études classiques*, vol. 31, 1953, p. 1-18.
- CROIZY-NAQUET Catherine, Laurence HARF-LANCNER et Michelle SZKILNIK (dir.), *Faire court. L'Esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge* Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2011.
- CURTIUS Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (trad.), New York, Harpre & Row, 1953 [1948].
- DAMIAN-GRINT Peter, « Estoire as Word and Genre: Meaning and Literary Usage in the Twelfth Century », *Medium Ævum*, vol. 66, n° 2, 1997, p. 189-206.
- DAUZAT Albert et Charles ROSTAING (dir.), *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, Guénégaud, 1978.
- DELAGE-BÉLAND Isabelle, *Ni fable ni estoire : les fictions mitoyennes et la troisième voie du fabliau*, PhD, Université de Montréal, 2017.

- DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF / CNRS / Université de Lorraine, URL : < <http://www.atilf.fr/dmf/> > (consultée 16.10.2018).
- DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DRAGONETTI Roger, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprint, coll. « Référence », 1979 [1960].
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII^e-XIII^e siècle) : l'autre, l'ailleurs et l'autrefois*, Paris, Champion / Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991.
- DUBY Georges, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978.
- DUPIN M. et Édouard LABOULAYE (dir.), *Institutes coutumières d'Antoine Loysel*, Paris / Leipzig, Videcoq / Durand, 1846.
- Encyclopaedia universalis*, URL : < <https://www.universalis.fr/> > (consultée 01.05.2018).
- GALDERISI Claudio, *Diegesis : études sur la poétique des motifs narratifs au Moyen Âge (de la Vie des Pères aux lettres modernes)*, Turnhout, Brepols, coll. « Culture et société médiévales », 2005.
- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2002.
- GINGRAS Francis, *Le Bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'Ancienne langue française*, Genève, Slatkine Reprint, 1982 [1881].
- GROS Gérard, « "Por ce ai changié mon corage..." : étude sur la voix d'Hélinand dans les *Vers de la Mort* », *PRIS-MA*, vol. 20, 2004, p. 83-101.
- GUENÉE Bernard, *Entre l'Église et l'État : quatre vies de prélats français à la fin du Moyen Âge, XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.
- GUY Henry, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, Paris, Hachette, 1898.
- Haidu Peter, *The Subject medieval/modern. Text and Governance in the Middle Ages*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Figurae », 2014 [1995].
- HASENOHR Geneviève et Michel ZINK (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, coll. « La Pochothèque », 1992.
- HASKINS Charles, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.
- HINTON Thomas, *The Conte du Graal cycle. Chrétien de Troyes's Perceval, the Continuations and French Arthurian romance*, Cambridge, D. S. Brewer, coll. « Gallica », 2012.
- HUIZINGA Johan, *L'Automne du Moyen Âge*, Julia Bastin (trad.), Paris, Payot, coll. « Regard sur l'histoire », 1975 [1924].
- HULT David, « Gui de Mori, lecteur médiéval », *Incidences*, vol. 5, n° 1, 1981, p. 53-70.
- HUOT Sylvia, *The Romance of the Rose and its medieval readers: interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, « *Cambridge Studies in Medieval Literature* », 2007.
- IOGNA-PRAT Dominique, « La question de l'individu à l'épreuve du Moyen Âge », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 7-29.
- JAMES-RAOUL Danièle, « La personnification dans les arts poétiques médio-latins des XII^e et XIII^e siècle », dans Mireille Desmaules (dir.), *La Personnification du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 35-52.
- JAUSS Hans-Robert, « Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung », dans Hans-Robert Jauss (dir.), *La Littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg, C. Winter, coll. « *GRLMA* », 1968-1970, vol. 6, t. I, p. 160-161 et p. 146-244.
- JAUSS Hans-Robert, « La transformation de la forme allégorique entre 1180-1240 : d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris », dans Anthime Fourier (dir.), *L'Humanisme médiéval dans les littératures médiévales du XII^e aux XIV^e siècles. Colloque organisé par le Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, du 29 janvier au 2 février 1962*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 129-130.
- JEAY Madeleine, *Le Commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006.
- JUNG Marc-René, « *Grant senefiance a* » : allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 122-266.

- JUNG Marc-René, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, coll. « Romania Helvetica », 1971
- LA CURNE DE SAINTE-PALAYE Jean-Baptiste, *Histoire littéraire des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1774].
- LANGLOIS Charles-Victor, « Anonyme, auteur des *Divisions des soixante et douze beautés qui sont en dames* », *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, vol. 35, 1921, p. 637-638.
- LANGLOIS Charles-Victor, *La Vie en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1926.
- LE GOFF Jacques et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.
- LE ROUX DE LINCY Antoine, *Livre des Proverbes français : précédé de recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Paulin, 1842.
- LEFÈVRE Sylvie (dir.), *La Lettre dans la littérature du Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2008.
- LEJEUNE Rita, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris (Genève, Slatkine Reprints), 1968.
- LÉONARD Monique, *Le « Dit » et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.
- LONGNON Auguste, « Mediolanum », *Revue celtique*, vol. 7, 1887, p. 374-378.
- MENEGALDO Sylvère, *Le dernier Ménestrel ? Jean de la Mote, une poétique en transition*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2015.
- MINNIS Alastair J., *Medieval theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages. Second Edition*, London, Scholar Press, 1988 [1984].
- MORRIS Colin, *The Discovery of the individual (1050-1200)*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Medieval Academy of America », 2004 [1972].
- NAGY Piroška, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2015.
- PALAZZO Eric (dir.), *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance*, Paris / Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, coll. « (Re)découvertes », 2002.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Moyen Âge : des origines à 1300*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1970
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998 [1992].
- RIBARD Jacques, *Un Ménestrel du XIV^e siècle : Jean de Condé*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.
- RODRIGEZ-SOMOLINOS Amalia, « L'introduction des proverbes en ancien français », *Revue romane*, vol. 43, p. 87-107.
- ROUX Brigitte, *Mondes en miniatures. L'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genève, Droz, coll. « Matériaux pour l'Histoire publiés par l'École des chartes », 2009.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001.
- SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1985.
- SIMONIN Michel (dir.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard, coll. « La pochothèque », 2001.
- STOUT Julien, *L'Auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et l'individualité poétiques dans les premiers manuscrits à collections auctoriales de langue d'oïl (1100-1340)*, PhD en cours, Université de Montréal.
- STRUBEL Armand, « Jean de Meun : la digression comme principe d'écriture », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La Digression dans la littérature du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2005, p. 377-389.
- STRUBEL Armand, *La Rose, Renart et le Graal : la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris / Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1989, p. 138-142.
- TOBLER Adolf et Erhard LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1956.

- TOURY Marie-Noëlle, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2001.
- UULDERS Hedzer, *Salutz e amor: la lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Louvain, Peeters, coll. « Mediaevalia Groningana », 2011.
- VAN COOLPUT Colette-Anne, « Appendice : références, adaptations et emprunts directs », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1987, t. I, p. 332-342.
- YATES Frances A., *The Art of Memory*, London / New-York, Routledge, coll. « Selected works », 1999.
- ZIMMERMAN Michel (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001.
- ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1985.
- ZUFFEREY François, « L'histoire littéraire dans les prologues de *Renart* et de *Sacristine* », *Romania*, vol. 127, 2009, p. 303-327.
- ZUMTHOR Paul, « Document et monument ? À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines*, vol. 97, 1960, p. 5-19.
- ZUMTHOR Paul, « Entre deux esthétiques : Adam de la Halle », dans Jean Charles Payen et Claude Régnier (dir.), *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1979 t. II, p. 1155-1171.
- ZUMTHOR Paul, « La brièveté comme forme », dans Giuseppe Di Stefano, Michelangelo Picone et Pamela D. Stewart (dir.), *La Nouvelle : formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du colloque international de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982)*, Montréal, Plato Academic Press, coll. « Bibliotheca romanica », 1983, p. 3-8.
- ZUMTHOR Paul, « Roman » et « gothique » : deux aspects de la poésie médiévale, Florence, Leo S. Olschki, 1966.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- ZUMTHOR Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)*, Paris, PUF, 1954.

REPÈRES CRITIQUES ET THÉORIQUES

- AUSTIN John, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, coll. « The William James lectures », 1962, p. 14-15.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1984.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CROSMAN Inge et Susan SULEIMAN (dir.), *The Reader in the Text*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- CULLER Jonathan, « Prolegomena to a Theory of Reading », dans Susan R. Suleiman et Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 46-66.
- CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*, London / New-York, Routledge, coll. « Routledge classics », 2011 [1981].
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris Grasset, 1985 [1979].
- FISH Stanley, *Is there a Text in this Class? the Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1971 [1953].
- GENETTE Gérard et Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986.
- GENETTE Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957].
- ISER Wolfgang, « The Reading Process: a Phenomenological Approach », *New Literary History*, vol. 3, n° 2, 1972, p. 279-299
- ISER Wolfgang, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Baltimore / Londres, John Hopkins University Press, 1978 [1976].
- ISER Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1978 [1974].

- JAKOBSON Roman, *Essais de Linguistique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- JAKOBSON Roman, *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1977.
- JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, vol. 1, 1970, p. 79-101.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une Esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- MORAN Patrick, « La poétique et les études médiévales : accords et désaccords », *Perspectives médiévales*, vol. 35, 2014, URL :< <https://journals.openedition.org/peme/4439> > (consultée 10.07.2018).
- ONG Walter, « The Writer's Audience is always a Fiction », *Proceedings of the Modern Language Association*, vol. 90, 1975, p. 9-21.
- POIRION Daniel, « Écriture et réécriture au Moyen Âge », *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 109-118.
- RICOEUR Paul, *Du Texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986.
- RIFFATERRE Michaël, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, 1980, n° 215, p. 4-18.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- WILSON Daniel W., « Readers in text », *Proceedings of the Modern Language Association*, vol. 5, 1981, p. 848-863.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophical Investigations*, G.E.M. Anscombe (trad.), Oxford, Blackwell, 1953.

ANNEXE 1 : TRADITION MANUSCRITE DE *MISERERE* ET *CARITÉ*

ms. A	Paris, BnF fr. 1763	XIII^e siècle (fin)
1	- <i>Miserere</i> f. 2r-71v - <i>Carité</i> : f. 71r-130r	Reclus seulement 130 pages (179/126 mm.)
ms. B	Paris, BnF fr. 2199	XIII^e siècle (fin)
2	- <i>Miserere</i> f. 1r-69 - <i>Carité</i> : f. 69v-129v	Collection 141 pages (158/106 mm.)
ms. C	Paris, BnF fr. 20048	Fin XIII^e - début XIV^e siècle
3	- <i>Miserere</i> f. 1r-15r - <i>Carité</i> : f. 17r-37r	Collection 140 pages (246/180 mm.)
ms. D	Paris, BnF fr. 25462	Fin XIII^e - début XIV^e siècle
4	- <i>Miserere</i> f. 1r-55r - <i>Carité</i> : f. 61r-119r	Collection 208 pages (195/137 mm.)
ms. E	Paris, BnF fr. 15212	XIV^e siècle
5	- <i>Miserere</i> f. 16r-75r - <i>Carité</i> : f. 75r-126v	Collection 250 pages (170/105 mm.)
ms. F	Paris, BnF fr. 1109	XIV^e siècle (1310)
6	- <i>Miserere</i> f. 144r-161r - <i>Carité</i> : f. 161r-179r	Collection 329 pages (300/205 mm.)
ms. G	Paris, BnF fr. 576	XIV^e siècle (1382)
7	- <i>Miserere</i> f. 120v-142r - <i>Carité</i> : f. 142r-161v	Collection 161 pages (287/207 mm.)
ms. H	Paris, BnF fr. 1658	XIV^e siècle
8	- <i>Miserere</i> f. 1r-54r - <i>Carité</i> : f. 54b-102r	Reclus seulement 102 pages (237/142 mm.)

Ms. I	Paris, BnF fr. 1838	XIII^e siècle (fin)
9	- <i>Miserere</i> f. 93r-120r - <i>Carité</i> : f. 120r-144r	Collection 144 pages (211/148 mm.)
ms. J	Bruxelles, KBR 10457-62	XV^e siècle (1449)
10	- <i>Miserere</i> f. 213r-227v - <i>Carité</i> : -----	Collection 233 pages (270/200 mm.)
ms. K	Paris, BnF fr. 834	XIV^e siècle (ca. 1300)
11	- <i>Miserere</i> f. 78r-98v - <i>Carité</i> : f. 98v-117r	Collection 140 pages (318/232 mm.)
ms. L	Paris, BnF fr. 1543	XV^e siècle (1402)
12	- <i>Miserere</i> f. 152r-174v - <i>Carité</i> : f. 175r-195r	Collection 265 pages (265/210mm.)
ms. M	Paris, BnF fr. 24307	XV^e siècle (1409)
13	- <i>Miserere</i> f. 1r-18r - <i>Carité</i> : f. 18r-33v	Collection 100 pages (287/214 mm.)
ms. N	Paris, BnF fr. 12594	XIV^e siècle (second tiers)
14	- <i>Miserere</i> f. 149v-169r - <i>Carité</i> :	Collection 197 pages (185/203 mm.)
ms. O	Paris, BnF fr. 1444	XIII^e siècle
15	- <i>Miserere</i> f. 154v-167v - <i>Carité</i> : f. 218r-227v	Collection 329 pages (288/225 mm.)

ms. P	Paris, BnF fr. 25545	XIV^e siècle (avant 1316)
16	- <i>Miserere</i> f. 110r-132v - <i>Carité</i> : f. 132v-149v	Collection 167 pages (217/145mm.)
ms. Q	Paris, BnF fr. 25405	XIV^e siècle (ca. 1350)
17	- <i>Miserere</i> f. 30v-54r - <i>Carité</i> : f. 8v-30v	Collection 145 pages (220/164 mm.)
ms. R	Paris, Arsenal 3527	XIII^e siècle (fin)
18	- <i>Miserere</i> f. 117v-136r - <i>Carité</i> : -----	Collection 204 pages (293/217 mm.)
ms. S	Paris, Arsenal 3142	XIII^e siècle (après 1285)
19	- <i>Miserere</i> f. 203r-216v - <i>Carité</i> : f. 216v-226v	Collection 321 pages (330/245 mm.)
ms. T	Paris, Arsenal 3518	XIII^e siècle (ca. 1270-1280)
20	- <i>Miserere</i> f. 98v-116v - <i>Carité</i> : -----	Collection 221 pages (280/205 mm.)
ms. U	Paris, Bruxelles, KBR 11074-78	XV^e siècle (ca. 1440)
21	- <i>Miserere</i> f. 146r-166r - <i>Carité</i> : f. 166r-183r	Collection 183 pages (270/202 mm.)
ms. V	Paris, Arsenal 3460	XIII^e siècle
22	- <i>Miserere</i> f. 1r-31v - <i>Carité</i> : f. 31v-66r	Collection 81 pages (150/105 mm.)
ms. W	Bruxelles, KBR 9411-26	Fin XIII^e - début XIV^e siècle
23	- <i>Miserere</i> f. 2v-3v et f. 37v-58r - <i>Carité</i> : f. 58v-76v	Collection 142 pages (387/273 mm.)

ms. X	Paris, BnF naf. fr. 934	XIII^e siècle (fin)
24	- <i>Miserere</i> ----- - <i>Carité</i> : f. 31r-32v	Recueil de fragments 83 pages (200/135 mm.)
ms. X'	Paris, BnF naf. 934	XIV^e siècle
25	- <i>Miserere</i> f. 33r-34v - <i>Carité</i> : -----	Recueil de fragments 83 pages (170/105 mm.)
ms. Y	Chantilly, BC 474	XIII^e siècle
26	- <i>Miserere</i> f. 51r-81r - <i>Carité</i> : f. 81r-98r	Collection 103 pages (294/202mm)
ms. Z	Paris, BNF, fr. 23111	XIII^e siècle (fin)
27	- <i>Miserere</i> f. 235r-256v - <i>Carité</i> : f. 216r-235r	Collection 332 pages (310/223 mm.)
ms. I	Londres, BL. Harley 4354	XIV^e siècle (prem. moitié)
28	- <i>Miserere</i> f. 1r-55v - <i>Carité</i> : f. 55v-103v	Reclus seulement 103 pages (200/135 mm.)
ms. A	Augsbourg, BU I.4.2°.001	XIII^e siècle (fin)
29	- <i>Miserere</i> f. 42r-61r - <i>Carité</i> : -----	Collection 111 pages (243/163 mm.)
ms. θ	Paris, BnF fr. 837	XIII^e siècle (après 1278)
30	- <i>Miserere</i> f. 203r-203v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Collection 362 pages (315/210 mm.)
ms. A	Paris, BnF fr. 12483	XIV^e siècle (ca. 1328-1350)
31	- <i>Miserere</i> f. 4r-6v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Collection 266 pages (260/175 mm.)

ms. Σ	Amiens, BM 437	XIV^e siècle (sec. moitié)
32	- <i>Miserere</i> f. 144r-166r - <i>Carité</i> : f. 166r-185r	Collection 185 pages (277/198 mm.)
ms. Φ	Berlin, SB Hamilton 191	XIV^e (ca. 1300)
33	- <i>Miserere</i> f. 1r-67v - <i>Carité</i> : f. 68r-127v	Collection 135 pages (202/155 mm.)
ms. Ψ	Dijon, BM 525	XIV^e siècle (1355-1362)
34	- <i>Miserere</i> f. 129r-145r - <i>Carité</i> : f. 146r-159r	Collection 223 pages (285/207 mm.)
ms. Ω	Bruxelles, KBR, IV 1006	XIII^e siècle
35	- <i>Miserere</i> f. 1r-58v - <i>Carité</i> : f. 59r-109v	Reclus seulement 109 pages (195/140mm.)
ms. a	Turin, L.V.54	XIII^e siècle
36	- <i>Miserere</i> f. 1r-34v - <i>Carité</i> : f. 34v-63v	Reclus seulement 63 pages (206/146 mm.)
ms. b	Paris, BnF 12576	XIII^e siècle
37	- <i>Miserere</i> f. 263r-275r - <i>Carité</i> : f. 276r-284v	Collection 284 pages (310/225 mm)
ms. c	Reims, BM 1275	XIII^e siècle (après 1276)
38	- <i>Miserere</i> f. 116r-132r - <i>Carité</i> : -----	Collection 191 pages (242/158mm)

ms. d	Saint-Pétersbourg, BnR fr. 8° v. XIV. 0002	XIV^e siècle
39	- <i>Miserere</i> Foliotation inconnue - <i>Carité</i> : Foliotation inconnue	Reclus seulement 129 pages (mesure inconnue)
ms. e	Arras, BM 759	XIV^e siècle (1347)
40	- <i>Miserere</i> f. 76v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Collection 76 pages (229/155 mm)
ms. f	Turin, L.V.32	XIII^e siècle
41	- <i>Miserere</i> f. 37v-46r (fragment) - <i>Carité</i> : f. 204r-220r	Collection 235 pages (mesure inconnue)
ms. g	Modène, BEU etr. 5, AL.P.09.01	XIII^e siècle (fin)
42	- <i>Miserere</i> ----- - <i>Carité</i> : f. 164r-221r	Collection 221 pages (213/142mm.)
ms. h	La Haye, KB 128 E2	XIV^e siècle (après 1377)
43	- <i>Miserere</i> ----- - <i>Carité</i> : f. 120v (fragment)	Collection 67 pages (250/185mm.)
ms. i	Aberystwyth, NL Wales 5001B	Fin XIII^e - début XIV^e siècle
44	- <i>Miserere</i> f. 1r-68v - <i>Carité</i> : f. 69r-127v	Reclus seulement 127 pages (197/127mm.)
ms. j	Vatican, BAV Vat. lat. 1616	XIV^e siècle
45	- <i>Miserere</i> : ----- - <i>Carité</i> : f. 38r (fragment)	Collection 98 pages (240/110 mm.)
ms. k	Cambridge, UL, Add 2751/10	XIII^e siècle
46	- <i>Miserere</i> : f. 1r-4v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Fragment isolé 4 pages (130/80 mm.)

ms. l	Beloeil, BC Reclus de Moliens	XIII^e siècle
47	- <i>Miserere</i> f. 1r-69r - <i>Carité</i> : f. 69v-130v	Reclus seulement 130 pages (172/113mm.)
ms. m	Carlisle, BC 1	XIII^e siècle
48	- <i>Miserere</i> f. 144v-147v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Collection 193 pages (169/125 mm.)
ms. n	Vatican, BAV Reg. lat. 315	Fin XIII^e - début XIV^e siècle
49	- <i>Miserere</i> 48r-55v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Collection 55 pages (292/190 mm.)
ms. o	Bruxelles, KBR II 883	XIV^e siècle
50	- <i>Miserere</i> ----- - <i>Carité</i> : f. 1-4 (fragment)	Fragment isolé 4 pages (263/183mm.)
ms. p	Bruxelles, KBR 9391	XIV^e siècle (ca. 1300)
51	- <i>Miserere</i> f. 155r-155v (fragment) - <i>Carité</i> : -----	Collection 170 pages (330/220mm.)
ms. q	Londres, BL Add. 16608	XIV^e siècle
52	- <i>Miserere</i> f. 236r-263v - <i>Carité</i> : -----	Collection 335 pages (mesure inconnue)
ms. r	Londres, BL Add. 6158	XIV^e siècle
53	- <i>Miserere</i> ----- - <i>Carité</i> : 92v-93 (fragment)	Recueil de fragments 164 pages (mesure inconnue)
ms. s	Turin, L.V.63 (f.I.18)	XIV^e siècle
54	- <i>Miserere</i> f. 28-38 - <i>Carité</i> : f. 38-45	Collection 45 pages (mesure inconnue)

ms. t	Amsterdam, UB XXIII B8	XIII ^e siècle (sec. moitié)
55	<p data-bbox="430 289 544 319">- <i>Miserere</i></p> <p data-bbox="430 331 527 361">- <i>Carité</i> :</p>	<p data-bbox="701 296 760 317">-----</p> <p data-bbox="701 331 799 361">f. 1r-21r</p> <p data-bbox="1029 289 1279 352">Collection 29 pages (210/140mm)</p>

7*	GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de la vie humaine</i>	XIV^e siècle (ca. 1330-1332)
	Incipit : « A toi, du monde le refui » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 7 - Berhhardt ----- - Margani ----- *Insertion : v. 10894-11192.	Format : 25 strophes Édition de référence : - Stürzinger, 1893, p. 338-349.
8	ANONYME, <i>Complainte des Jacobins et des Cordeliers</i>	XIII^e siècle (ca. 1270)
	Incipit : « Auchune gent m'ont fait proiere » Répertoires : - Naetebus n° 33 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 8 - Berhhardt IIa.5 - Margani n° 26	Format : 7 strophes Édition de référence : - Jubinal, 1875, t. 3, p. 172-175.
9	ANONYME, <i>C'est un Dit que l'en dit que on doit fouir Amours</i>	XIV^e siècle (troisième quart)
	Incipit : « Aucun mettent leur estude » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt ----- - Margani n° 75	Format : 10 strophes Édition de référence : - Dyggve, 1937, p. 389-393.
10*	ANONYME, <i>Cour de May</i>	XIV^e siècle (seconde moitié)
	Incipit : « Aucuns me scevent mauvais gré » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt IVb.8 - Margani ----- *Insertion : v. 1-2280	Format : 19 strophes Édition de référence : - Scheler, 1870-1872, t. III, p. 1-8.
11	ANONYME, <i>Dit du soleil et de la lune</i>	XIV^e siècle (ca. 1357-1360)
	Incipit : « Aux enseignes du firmament » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt ----- - Margani n° 67	Format : 18 strophes Édition de référence : - Dyggve, 1938, p. 42-49.
12	ANONYME, <i>Prière (inc : « Ave dame tres souveraine »)</i>	XIV^e siècle
	Incipit : « Ave dame tres souveraine » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 9 - Berhhardt ----- - Margani -----	Format : 15 strophes Édition de référence : - Inédit (BNF fr. 24748, f. 196v-197v).

13	BAUDOIN DE CONDÉ, <i>Ave Maria</i>	XIII^e siècle (ca. 1240-1280)
	Incipit : « Ave en cui sans nul nombre a » Répertoires : - Naetebus n° 1 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 10 - Berhnardt IIIa.2 - Margani n° 8	Format : 7 strophes Édition de référence : - Scheler, 1866-1867, t. I, p. 183-186.
14	ANONYME, <i>Prière (inc : « Ave royne glorieuse »)</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Ave royne glorieuse » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 12 - Berhnardt ----- - Margani -----	Format : 13 strophes Édition de référence : - Inédit (BNF lat. 14845, f. 189v-190r).
15	JEAN DE CONDÉ, <i>Dit sur l'Ave Maria</i>	XIV^e siècle (ca. 1313-1337)
	Incipit : « Ave vierge de parfait priz » Répertoires : - Naetebus n° 38 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 13 - Berhnardt IIIa.4 - Margani n° 48	Format : 8 strophes Édition de référence : - Scheler, 1866-1867, t. III, p. 129-132.
16	ANONYME, <i>Li Mireoirs de l'ame</i>	XIV^e siècle
	Incipit : « Benedicite dominus » Répertoires : - Naetebus n° 60 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 14 - Berhnardt Ia.20 - Margani n° 64	Format : 48 strophes Édition de référence : - Inédit (BNF fr. 12594, 131v-135r).
17	ANONYME, <i>Sans titre (Dit Moral)</i>	XIV^e siècle
	Incipit : « Bon fait regner en nette guise » Répertoires : - Naetebus n° 56 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 16 - Berhnardt Ia.21 - Margani n° 70	Format : 9 strophes Édition de référence : - Ritter, 1880, p. 433-437.
18	ANONYME, <i>Sans titre (Quinze Représ Vierge Marie)</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Bonne gent, ouyés, je vous prie » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 17 - Berhnardt ----- - Margani -----	Format : 7 strophes Édition de référence : - Inédit (Bruxelles, KBL 2382-86, f. 225r-227v).

19	ANONYME, <i>Complainte de Enguerrand de Crequi</i>	XIII^e siècle (1285)
	Incipit : « Chius ki le cuer a irascu » Répertoires : - Naetebus n° 51 - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt ----- - Margani n° 27	Format : 12 strophes Édition de référence : - Le Glay, 1833, p. 129-144
20	JEAN DE LA MOTE, <i>Voie d'enfer et de paradis</i>	XIV^e siècle (1340)
	Incipit : « Cil qui son sens ne met a oevre » Répertoires : - Naetebus n° 61 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 19 - Berhnardt Ia.16 - Margani n° 58	Format : 386 strophes Édition de référence : - Pety, 1940.
21	ADAM DE LA HALLE, <i>Congés</i>	XIII^e siècle (ca. 1262)
	Incipit : « Comment que men tans aie usé » Répertoires : - Naetebus n° 13 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 20 - Berhnardt IVa.2 - Margani n° 25	Format : 13 strophes Édition de référence : - Ruelle, 1965, p. 129-133.
22	PHILIPPE DE REMI, <i>Conte d'amours</i>	XIII^e siècle (avant 1260)
	Incipit : « Conter me plaist une merveille » Répertoires : - Naetebus n° 15 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 21 - Berhnardt IVb.5 - Margani n° 23	Format : 45 strophes Édition de référence : - Sargent-Baur, 2001, p. 444-459.
23	ANONYME, <i>Dit du cors</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Cors, en toi n'a point de savoir » Répertoires : - Naetebus n° 41 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 22 - Berhnardt Ia.11 - Margani n° 33	Format : 23 strophes Édition de référence : - Bartsch, 1887, p. 547-554.
24	ANONYME, <i>Sans titre (« Débat de la Vierge et de la Croix II »)</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Croix, je me vueil a toi complaindre » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 23 - Berhnardt ----- - Margani -----	Format : 26 strophes Édition de référence : - Langfors, 1914, p. 22-27.

25*	ANONYME, <i>Perceforest IV</i>	XV^e siècle (seconde moitié)
	Incipit : « Cy aour l'on, nul ne s'en feigne » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt ----- - Margani ----- *Insertion : XXXVI, 369-380	Format : 1 strophe Édition de référence : - Roussineau, 1987, t. II, p. 815.
26	ANONYME, <i>Sans titre (inc : « [Cy] voulez oïr un petit compte »)</i>	XIV^e siècle
	Incipit : « [Cy] voulez oïr un petit compte » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 24 - Berhnardt ----- - Margani -----	Format : 10 strophes Édition de référence : - Langfors, 1912, p. 228-230.
27	ANONYME, <i>Dit de la Tremontaine</i>	XIII^e siècle (seconde moitié)
	Incipit : « Dame plus douce que seraine » Répertoires : - Naetebus n° 5 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 25 - Berhnardt IVb.6 - Margani n° 38	Format : 23 strophes Édition de référence : - Langfors, 1915-1917, p. 568-573
28*	ANONYME, <i>Perceforest VI</i>	XV^e siècle (seconde moitié)
	Incipit : « Des Bretons la chevalerie » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt ----- - Margani ----- *Insertion : II, 168	Format : 1 strophe Édition de référence : - Roussineau, 2015, t. I, p. 143-144.
29*	HENRI DE FERRIÈRE, <i>Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio</i>	XIV^e siècle (ca. 1354-1377)
	Incipit : « Dieu vint a ce monde moustrer » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt IIIa.9 - Margani ----- *Insertion : 153, 81-104 ; 154, 30-54 ; 155, 51-72 ; 156, 37-60 ; 157, 50-73 ; 158, 98-121 et 159, 95-118	Format : 2 strophes (7 fois) Édition de référence : - Tilander, 1932, t. II, p. 35-52.
30	RECLUS DE MOLLIENS, <i>Carité</i>	XIII^e siècle (ca. 1224-1225)
	Incipit : « Dire me plaist et bien doit plaire » Répertoires : - Naetebus n° 25 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 26 - Berhnardt Ia.3 - Margani n° 4	Format : 242 strophes Édition de référence : - Van Hamel, 1885, p. 1-129.

31	WATRIQUET DE COUVIN, <i>Despit du monde</i>	XIV^e siècle (ca. 1319-1329)
	Incipit : « Dit vous ai d'armes et d'amours » Répertoires : - Naetebus n° 48 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 27 - Berhnardt Ia.14 - Margani n° 52	Format : 18 strophes Édition de référence : - Scheller, 1868, p. 155-162
32	ANONYME, <i>Salut d'amors</i>	XIII^e siècle (avant 1270)
	Incipit : « Douce dame, salut vous mande » Répertoires : - Naetebus n° 9 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 28 - Berhnardt IVb.1 - Margani n° 22	Format : 9 strophes Édition de référence : - Meyer, 1867, p. 145-147
33	ANONYME, <i>Dit de l'âme A</i>	Fin XIII^e – début XIV^e siècle
	Incipit : « Douls Jhesucris, je vieng a vous » Répertoires : - Naetebus n° 50 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 29 - Berhnardt IIIb.2 - Margani n° 44	Format : 36 strophes Édition de référence : - Bechmann, 1889, p. 56-67.
34	BAUDOIN DE CONDÉ, <i>Vers de Droit</i>	XIII^e siècle (après 1251)
	Incipit : « Drois m'ensengne que je doi dire » Répertoires : - Naetebus n° 35 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 30 - Berhnardt Ib.4 - Margani n° 10	Format : 50 strophes Édition de référence : - Scheler, 1866-1867, t. I, p. 245-265.
35	ANONYME, <i>Vers du monde</i>	XIII^e siècle (après 1265)
	Incipit : « Du monde qui fet a reprendre » Répertoires : - Naetebus n° 18 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 31 - Berhnardt ----- - Margani n° 39	Format : 17 strophes Édition de référence : - Jubinal, 1839-1842, t. II, p. 124-131.
36*	GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de l'âme</i>	XIV^e siècle (ca. 1355-1358)
	Incipit : « (E) Diex, disoie, que ferai » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt IIIb.7 - Margani ----- *Insertion : v. 730-1074	Format : 28 strophes Édition de référence : Stürzinger, 1895, p. 30-41.

37	ANONYME, <i>Bible Nostre Dame selon l'Ave Maria</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « En biaux dis contes et oir » Répertoires : - Naetebus n° 34 - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt IIIa.3 - Margani n° 32	Format : 43 strophes Édition de référence : - Inédit (Arsenal, 3460, f. 72r-81v).
38	GAUTHIER L'ESPICIER, <i>Ave Maria en couple</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « En l'onneur de la droituriere » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 32 - Berhhardt IIIa.6 - Margani n° 30	Format : 15 strophes Édition de référence : - Langfors, 1906, p. 354-360.
39	RUTEBEUF, <i>Ordres de Paris</i>	XIII^e siècle (ca. 1260-1261)
	Incipit : « En nom de Dieu l'esperité » Répertoires : - Naetebus n° 11 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 33 - Berhhardt IIa.4 - Margani n° 14	Format : 14 strophes Édition de référence : - Zink, 2001, p. 246-261.
40	BAUDOIN DE CONDÉ, <i>Dit de la pomme</i>	XIII^e siècle (ca. 1250-1280)
	Incipit : « En une pomme fu la mors » Répertoires : - Naetebus n° 47 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 34 - Berhhardt IIIb.1 - Margani n° 9	Format : 1 strophe Édition de référence : - Scheler, 1866-1867, t. I, p. 181.
41	JOHN GOWER, <i>Mirour de l'omme</i>	XIV^e siècle (ca. 1375-1379)
	Incipit : « Escoulte cea, chascun amant » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt Ia.18 - Margani n° 68	Format : 2495 strophes Édition de référence : - Macaulay, 1899, p. 1-334.
42	ESTIENNE LANGUELIER, <i>Vie de sainte Catherine</i>	XIV^e siècle (ca. 1369-1391)
	Incipit : « E tres noble vierge enterine » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 35 - Berhhardt IIIb.9 - Margani n° 63	Format : 19 strophes Édition de référence : - Langfors, 1910, p. 54-60

43	ANONYME, <i>Des quatre glèves</i>	XIV^e siècle (troisième quart)
	Incipit : « Femme et homs qui quiers tes delis » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnhardt ----- - Margani n° 76	Format : 12 strophes Édition de référence : - Margani, 2017, p. 142-174.
44	ANONYME, <i>Li Epistles des femes</i>	XIII^e siècle (fin)
	Incipit : « Femes sont de diverse vie » Répertoires : - Naetebus n° 29 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 36 - Berhnhardt IIb.2 - Margani n° 41	Format : 8 strophes Édition de référence : - Jubinal, 1835, p. 21-25.
45	ANONYME, <i>Prière (inc : « Filz de Dieu paint en crucefi »)</i>	XIV^e siècle (ca. 1370)
	Incipit : « Filz de Dieu paint en crucefi » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 37 - Berhnhardt ----- - Margani -----	Format : 4 strophes Édition de référence : - Langfors, 1914, p. 19-20.
46*	GUILLAUME ALEXIS, <i>Le Temps passe de tout homme et de toute femme</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Folle plaisance et vanite », Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnhardt Ia.22 - Margani ----- *Insertion : texte en prose (sans numéro de ligne)	Format : 2 strophes Édition de référence : - Piaget et Picot, 1896-1908, t. II, p. 103.
47*	GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de Jesus-Christ</i>	XIV^e siècle (1358)
	Incipit : « Glorieus Dieu, dont te vient il » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnhardt IIIb.8 - Margani ----- *Insertion : v. 3679-3966	Format : 24 strophes Édition de référence : - Stürzinger, 1897, p. 119-121.
48	ANONYME, <i>Divisions des 72 biautés qui sont en dames</i>	XIV^e siècle (1332)
	Incipit : « Gracieuse dame enterine » Répertoires : - Naetebus n° 19 - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnhardt IVd.1 - Margani n° 57	Format : 16 strophes Édition de référence : Méon, 1823, t. I, p. 407-415.

49*	GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de l'âme</i>	XIV^e siècle (ca. 1355-1358)
	Incipit : « Gracieuse est l'assemblée » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt IIIb.6 - Margani ----- *Insertion : v. 10751-10981	Format : 19 strophes Édition de référence : - Stürzinger, 1895, p. 30-41.
50*	RENAUT DE LOUHANS, <i>Roman de Fortune et de félicité</i>	XIV^e siècle (ca. 1336-1337)
	Incipit : « Helaz com raison et lumiere » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 38 - Berhnardt ----- - Margani ----- Insertion : v. 345-416	Format : 6 strophes Édition de référence : - Atherton, 1994, p. 22-24.
51	ANONYME, <i>Dit des dix Souhais des dix compaignons</i>	XIV^e siècle (troisième quart)
	Incipit : « J'ai oy dire que jadis » Répertoires : - Naetebus n° 37 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 40 - Berhnardt IVd.2 - Margani n° 72	Format : 15 strophes Édition de référence : - Dyggve : 1937, p. 369-379.
52	JEAN DE CONDÉ, <i>Dit de Franchise</i>	XIV^e siècle (ca. 1313-1337)
	Incipit : « Jehans de Condé nous raconte » Répertoires : - Naetebus n° 45 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 41 - Berhnardt Ib.9 - Margani n° 49	Format : 6 strophes Édition de référence : - Scheler, 1866-1867, t. III, p. 157-159.
53	RUTEBEUF, <i>Povretei Rutebuef</i>	XIII^e siècle (1277)
	Incipit : « Je ne sai par ou je coumance » Répertoires : - Naetebus n° 5 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 42 - Berhnardt IVc.1 - Margani n° 17	Format : 3 strophes Édition de référence : - Zink, 2001, p. 966-967.
54	ANONYME, <i>Oroison plaisant à sainte Marie</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Je te salue, Maria » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 43 - Berhnardt ----- - Margani -----	Format : 6 strophes Édition de référence : - Langlois, 1841, p. 174-177.

55*	HENRI DE FERRIÈRE, <i>Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio</i>	XIV^e siècle
	Incipit : « Je prie a Dieu omnipotent » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt IIIa.9 - Margani ----- *Insertion : 257, v. 1-168	Format : 14 strophes Édition de référence : - Tilander, 1932, t. II, p. 221-226.
56*	JEAN FROISSART, <i>Joli mois de mai</i>	XIV^e siècle (1363)
	Incipit : « Je qui bien par amours amai » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt IVb.9 - Margani ----- *Insertion : v. 191-322	Format : 11 strophes Édition de référence : - Fourier, 1979, p. 136-140.
57	JACQUES BRUYANT, <i>Prière à Nostre-Dame</i>	XIV^e siècle (première moitié)
	Incipit : « Jhesucrist qui a grant puissance » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt IIIa.10 - Margani n° 59	Format : 19 strophes Édition de référence : - Langfors, 1918-1919, p. 75-83.
58	RUTEBEUF, <i>Repentance Rutebuef</i>	XIII^e siècle (ca. 1270-1285)
	Incipit : « Laissier m'estuet le rimoier » Répertoires : - Naetebus n° 32 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 44 - Berhnardt Ia.9 - Margani n° 16	Format : 7 strophes Édition de référence : - Zink 2001, p. 332-339.
59	RUTEBEUF, <i>Complainte dou conte Huede de Nevers</i>	XIII^e siècle (1266)
	Incipit : « La mors, qui toz jors ceulz aproie » Répertoires : - Naetebus n° 40 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 45 - Berhnardt Ib.3 - Margani n° 15	Format : 15 strophes Édition de référence : - Zink 2001, p. 860-873.
60	ANONYME, <i>Sans titre (Débat de la Vierge et de la Croix I)</i>	XIV^e siècle (avant 1333)
	Incipit : « [...] La Virge put hore asener » Répertoires : - Naetebus n° 63 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 46 - Berhnardt IIIb.1 - Margani n° 61	Format : 11 strophes Édition de référence : - Meyer, 1884, p. 521-523.

61	WATRIQUET DE COUVIN, <i>De l'Ortie</i>	XIV^e siècle (ca. 1319-1329)
	Incipit : « Li sages nous moustre et descueure » Répertoires : - Naetebus n° 53 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 47 - Berhnardt Ib.7 - Margani n° 54	Format : 40 strophes Édition de référence : - Scheller, 1868, p. 137-153.
62*	ANONYME, <i>Perceforest III (Lay Secret)</i>	XV^e siècle (seconde moitié)
	Incipit : « Long demourer amy changier » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt ----- - Margani ----- *Insertion : XXII, 484-554 (cité à nouveau XXXIII)	Format : 6 strophes Édition de référence : - Roussineau, 1988, t. I, p. 275-258 (l'une des strophes est citée à nouveau dans <i>Ibid.</i> , t. II, p. 27-28.)
63	ANONYME, <i>Dit d'Amours</i>	XIV^e siècle
	Incipit : « Merveille est que ne fenist » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 48 - Berhnardt IVb.7 - Margani n° 65	Format : 21 strophes Édition de référence : - Langfors, 1907, p. 5-19.
64	RECLUS DE MOLLIENS, <i>Miserere</i>	XIII^e siècle (ca. 1228-1229)
	Incipit : « Miserere mei deus » Répertoires : - Naetebus n° 59 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 49 - Berhnardt Ia.4 - Margani n° 5	Format : 273 strophes Édition de référence : - Van Hamel, 1885, p. 133-185.
65	RUTEBEUF, <i>La Paiz Rutebuef</i>	XIII^e siècle (ca. 1255-1285)
	Incipit : « Mon boen ami, Dieux le maintieingne » Répertoires : - Naetebus n° 30 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 50 - Berhnardt IVc.2 - Margani n° 11	Format : 3 strophes Édition de référence : - Zink 2001, p. 964-967.
66	ANONYME, <i>De Guersay</i>	XIII^e siècle (fin)
	Incipit : « Mon cuer si m'a doné matere » Répertoires : - Naetebus n° 24 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 51 - Berhnardt IIb.3 - Margani n° 40	Format : 12 strophes Édition de référence : - Jubinal 1874-1875, t. III, p. 347-352.

67	ADAM DE LA HALLE, <i>Vers de la mort</i>	XIII^e siècle (ca. 1250-1270)
	Incipit : « Mors, comment que je me deduisse » Répertoires : - Naetebus n° 55 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 52 - Berhnardt Ia.10 - Margani n° 34	Format : 3 strophes Édition de référence : - Badel 1995, p. 412-415.
68	ANONYME, <i>Renart et Piaudoué</i>	XIII^e siècle (ca. 1235-1250)
	Incipit : « Mors, qui en tant de lieu s'espart » Répertoires : - Naetebus n° 10 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 53 - Berhnardt IIb.4 - Margani n° 6	Format : 32 strophes Édition de référence : - Margani, 2017, p. 67-141.
69	ROBERT LE CLERC D'ARRAS, <i>Vers de la mort</i>	XIII^e siècle (ca. 1266-1271)
	Incipit : « Mors, si te sés entrebouter» Répertoires : - Naetebus n° 21 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 54 - Berhnardt Ia.8 - Margani n° 21	Format : 312 strophes Édition de référence : - Berger et Brasseur 2009, p. 96-406.
70	HÉLINAND DE FROIDMONT, <i>Vers de la mort</i>	XII^e siècle (ca. 1194-1197)
	Incipit : « Morz qui m'a mis muer en mue » Répertoires : - Naetebus n° 52 - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhnardt Ia.1 - Margani n° 1	Format : 50 strophes Édition de référence : - Walberg et Wulff 1905, p. 1-48.
71	ACHILLE CAULIER, <i>Lay a l'onneur de la Vierge Marie</i>	XV^e siècle (avant 1493)
	Incipit : « O digne preciosité » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 55 - Berhnardt IIIa.12 - Margani n° 79	Format : 12 strophes Édition de référence : - Piaget 1902, p. 318-321.
72	JEAN LE RIGOLÉ, <i>Dit</i>	XIV^e siècle (avant 1316)
	Incipit : « Oez dit de petit volume » Répertoires : - Naetebus n° 58 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 56 - Berhnardt IVc.4 - Margani n° 62	Format : 10 strophes Édition de référence : - Raynaud 1878, p. 596-599.

73	JEAN CHAPUIS, <i>Sept Articles de la foy</i>	XIV^e siècle (ca. 1300)
	Incipit : « O glorieuse trinité » Répertoires : - Naetebus n° 12 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 57 - Berhhardt IIIc.1 - Margani n° 47	Format : 135 strophes Édition de référence : - Méon, 1814, t. III p. 331-395
74	HUON DE CAMBRAI, <i>Regret Nostre Dame</i>	XIII^e siècle (ca. 1224-1248)
	Incipit : « Oies de haute estore l'uevre » Répertoires : - Naetebus n° 54 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 58 - Berhhardt Ia.6 - Margani n° 7	Format : 276 strophes Édition de référence : - Langfors, 1907, p. 1-144.
75	ANONYME, <i>Sans titre (Dit des princes II)</i>	XIV^e siècle (après 1380)
	Incipit : « [...] On a les barons longuement » Répertoires : - Naetebus n° 62 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 59 - Berhhardt Ib.10 - Margani n° 69	Format : 12 strophes Édition de référence : - Ritter, 1880, p. 438-443.
76	JEAN BRISEBARRE, <i>L'Escole de Foy</i>	XIV^e siècle (1327)
	Incipit : « On dit que par commun usage » Répertoires : - Naetebus n° 4 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 60 - Berhhardt IIIc.3 - Margani n° 55	Format : 262 strophes Édition de référence : - Inédit (BNF fr. 576, f. 93r-113v).
77	CLERC DE VAUDOY, <i>Dit des Droits</i>	XIII^e siècle (avant 1268)
	Incipit : « Or entendez une complainte » Répertoires : - Naetebus n° 7 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 61 - Berhhardt ----- - Margani n° 20	Format : 39 strophes Édition de référence : Ruelle, 1969, p. 50-70.
78*	GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de l'âme</i>	XIV^e siècle (ca. 1355-1358)
	Incipit : « Par le songe que j'ay songé » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt Ia.17 - Margani ----- *Insertion : v. 11030-11161	Format : 11 strophes Édition de référence : Stürzinger, 1895, p. 358-362.

79	ANONYME, <i>Sans titre (Une Plainte inédite en douzain)</i>	Fin XIV^e – début XV^e siècle
	Incipit : « Peres, qui au ciel fais demeure » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 62 - Berhnardt IIIb.2 - Margani n° 78	Format : 8 strophes Édition de référence : - Langfors, 1910, p. 64-69.
80	PERRIN LA TOUR, <i>Despismens du cors</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Pitiés de moi premierement » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 63 - Berhnardt Ia.12 - Margani n° 29	Format : 17 strophes Édition de référence : - Langfors, 1911, p. 566-570.
81	JEAN BODEL, <i>Congés</i>	XIII^e siècle (1202)
	Incipit : « Pitiés o me matire puise » Répertoires : - Naetebus n° 57 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 64 - Berhnardt IVa.1 - Margani n° 2	Format : 45 strophes Édition de référence : - Ruelle, 1965, p. 85-104.
82	JEAN LE PETIT, <i>Miracle de Basqueville</i>	XIV^e siècle (1388-1389)
	Incipit : « Pour le plaisir ma dame faire » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 65 - Berhnardt IIIc.4 - Margani n° 71	Format : 200 strophes Édition de référence : - Le Verdier, 1895, p. 142-180.
83	ANONYME, <i>Dit de l'âme B</i>	Fin XIII^e – début XIV^e siècle
	Incipit : « Pour moustrer que dieus s'esbanie » Répertoires : - Naetebus n° 28 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 66 - Berhnardt IIIb.3 - Margani n° 45	Format : 16 strophes Édition de référence : - Bechmann, 1889, p. 67-71.
84	ANONYME, <i>Débat et Procès de Nature et de Jeunesse</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Pourtant, se j'ay la teste folle » Répertoires : - Naetebus n° 43 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 67 - Berhnardt Ia.19 - Margani n° 66	Format : 22 strophes Édition de référence : - De Montaiglon, 1856, t. III, p. 84-95.

85	JEAN BRISEBARRE, <i>Tresor Nostre Dame</i>	XIV^e siècle (premier tiers)
	Incipit : « Pour venir de pechie au cor » Répertoires : - Naetebus n° 46 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 68 - Berhhardt IIIc.2 - Margani n° 56	Format : 87 strophes Édition de référence : - Henry, 1936.
86	PERRIN LA TOUR, <i>Dit du Mesdisant</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Puis que blasmés sui et mesdis » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 69 - Berhhardt Ia.13 - Margani n° 28	Format : 15 strophes Édition de référence : - Langfors, 1911, p. 559-565.
87	ANONYME, <i>Oroison devant l'image de la Vierge</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Quant Dieu ensemble maria » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 70 - Berhhardt ----- - Margani -----	Format : 1 strophe Édition de référence : - Langlois, 1841, p. 180.
88	ANONYME, <i>Dit de la Rose</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Quant Dieu le monde composa » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 71 - Berhhardt ----- - Margani -----	Format : 14 strophes Édition de référence : - O'Gorman 1996, p. 57-72.
89	ANONYME, <i>Prière (inc. : « Quiconques met s'entencion »)</i>	XIV^e siècle (première moitié)
	Incipit : « Quiconques met s'entencion » Répertoires : - Naetebus n° 44 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 72 - Berhhardt IIIa.1 - Margani n° 60	Format : 20 strophes Édition de référence : - Langfors, 1916, p. 566-570.
90	ANONYME, <i>Estris des quatre vertus</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Qui en bel rimer velt entendre » Répertoires : - Naetebus n° 16 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 73 - Berhhardt Ia.5 - Margani n° 31	Format : 27 strophes Édition de référence : - Langfors, 1933, p. 113-123.

91	ANONYME, <i>Sans titre (Quinze Joies Nostre Dame)</i>	Fin Fin XIII^e – début XIV^e siècle
	Incipit : « Recorder voil la joie primere » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 74 - Berhhardt ----- - Margani -----	Format : 15 strophes Édition de référence : - Priebisch, 1908, p. 71-80.
92	RUTEBEUF, <i>De Sainte Eglise</i>	XIII^e siècle (1259)
	Incipit : « Rimer m'estuet, c'or ai matire » Répertoires : - Naetebus n° 36 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 75 - Berhhardt IIa.3 - Margani n° 12	Format : 10 strophes Édition de référence : - Zink, 2001, p. 182-191.
93	HUON DE SAINT-QUENTIN, <i>Complainte de Jerusalem contre Rome</i>	XIII^e siècle (ca. 1221)
	Incipit : « Rome, Jherusalem se plaint » Répertoires : - Naetebus n° 6 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 76 - Berhhardt IIa.1 - Margani n° 3	Format : 25 strophes Édition de référence : - Serper, 1983, p. 87-114.
94	ANONYME, <i>Salve Regina en françois</i>	XV^e siècle
	Incipit : « Salve pucelle precieuse » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> n° 78 - Berhhardt ----- - Margani -----	Format : 11 strophes Édition de référence : - Gros, 2004, p. 162-168.
95	ANONYME, <i>Dit de l'âme C</i>	Fin XIII^e – début XIV^e siècle
	Incipit : « Savés que j'apiel Beghinage ? » Répertoires : - Naetebus n° 2 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 79 - Berhhardt IIIb.4 - Margani n° 46	Format : 25 strophes Édition de référence : - Bechmann, 1889, p. 72-80.
96*	GUILLAUME ALEXIS, <i>Le Dialogue du Crucifix et du Pèlerin</i>	XV^e siècle
	Incipit : « S'il te survient tentation » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt Ia.23 - Margani ----- *Insertion : texte en prose (sans numéro de ligne)	Format : 2 strophes Édition de référence : - Piaget et Picot 1896-1908, t. III, p. 118-119.

97	ANONYME, <i>Pleinte par entre mis sire Henry de Lacy, Counte de Nychole, & sire Wauter de Bybelesworthe, pur la Croiserie en la Terre Seinte</i>	XIV^e siècle (ca. 1300)
	Incipit : « Sire Gauter, dire vus voil » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt ----- - Margani -----	Format : 6 strophes Édition de référence : - Wright et Halliwell, 1845, p. 134-136.
98	ANONYME, <i>Dit d'Entendement</i>	XIV^e siècle (troisième quart)
	Incipit : « Seigneurs, que est entendemens ? » Répertoires : - Naetebus ----- - <i>Nv. Naetebus</i> ----- - Berhhardt ----- - Margani n° 73	Format : 10 strophes Édition de référence : - Dyggve, 1937, p. 379-384.
99	ANONYME, <i>Li Mariages des filles au Diable</i>	XIII^e siècle (fin)
	Incipit : « Seignour, cis siecles ne vaut rien » Répertoires : - Naetebus n° 31 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 80 - Berhhardt IIb.1 - Margani n° 42	Format : 21 strophes Édition de référence : - Jubinal, 1839-1842, t. I, p. 283-292.
100	BAUDE FASTOUL, <i>Congés</i>	XIII^e siècle (1272-1273)
	Incipit : « Se je savoie dire ou faire » Répertoires : - Naetebus n° 22 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 81 - Berhhardt IVa.3 - Margani n° 24	Format : 58 strophes Édition de référence : - Ruelle, 1965, p. 107-126.
101	HUON DE CAMBRAI, <i>Descrissions des Relegions</i>	XIII^e siècle (après 1256)
	Incipit : « Se li rois de Cambray veist » Répertoires : - Naetebus n° 39 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 82 - Berhhardt IIa.2 - Margani n° 43	Format : 19 strophes Édition de référence : - Langfors, 1913, p. 26-33.
102	RUTEBEUF, <i>Complainte de Coustantinoble</i>	XIII^e siècle (1262)
	Incipit : « Sospirant por l'umain lignage » Répertoires : - Naetebus n° 3 - <i>Nv. Naetebus</i> n° 83 - Berhhardt Ib.1 - Margani n° 13	Format : 15 strophes Édition de référence : - Zink, 2001, p. 402-417.

103	WATRIQUET DE COUVIN, <i>Dit de Fortune</i>	XIV^e siècle (1319-1329)
	Incipit : « Tant voi le siecle bestourner » Répertoires : - Naetebus n° 20 - Nv. Naetebus n° 84 - Berhnardt Ia.15 - Margani n° 51	Format : 5 strophes Édition de référence : - Scheller, 1868, p. 73-75.
104	GOEFFROI DE PARIS, <i>Dit des Alliés</i>	XIV^e siècle (ca. 1316-1317)
	Incipit : « Tout auxi com par la fumée » Répertoires : - Naetebus n° 14 - Nv. Naetebus n° 85 - Berhnardt Ib.5 - Margani n° 50	Format : 21 strophes Édition de référence : - Storer et Rochedieu, 1950, p. 73-80.
105	ANONYME, <i>Li Dis des trois mortes et des trois vives</i>	XIV^e siècle (début)
	Incipit : « Une aventure merveilleuse » Répertoires : - Naetebus ----- - Nv. Naetebus ----- - Berhnardt ----- - Margani n° 77	Format : 1 strophe Édition de référence : - Glixelli, 1914, p. 111.
106	PIERRE JAMEC, <i>Debat du Vin et de l'Eaue</i>	XV^e siècle (avant 1467-1477)
	Incipit : « Ung jour tout seulet me souppoye » Répertoires : - Naetebus ----- - Nv. Naetebus ----- - Berhnardt IVd.3 - Margani n° 80	Format : 26 strophes Édition de référence : - De Montaiglon, t. IV, 1856, p. 103-121.
107	ANONYME, <i>Dit de Nostre Dame II</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Virge chascuns scet vraiment » Répertoires : - Naetebus ----- - Nv. Naetebus n° 86 - Berhnardt IIIa.7 - Margani n° 35	Format : 3 strophes Édition de référence : - Långfors, 1927, p. 236-237.
108	ANONYME, <i>Dit de Nostre Dame I</i>	XIII^e siècle
	Incipit : « Voirs est que cilz vit saintement » Répertoires : - Naetebus ----- - Nv. Naetebus ----- - Berhnardt IIIa.8 - Margani n° 36	Format : 3 strophes Édition de référence : - Långfors, 1927, p. 235-236.

ANNEXE 3 : TABLEAU CHRONOLOGIQUE

XII^e siècle

HÉLINAND DE FROIDMONT, <i>Vers de la mort</i>	XIIe (ca. 1194-1197)
---	----------------------

XIII^e siècle : première moitié

JEAN BODEL, <i>Congés</i>	1202
HUON DE SAINT-QUENTIN, <i>Complainte de Jerusalem contre Rome</i>	ca. 1221
HUON DE CAMBRAI, <i>Regret Nostre Dame</i>	ca. 1224-1248
RECLUS DE MOLLIENS, <i>Carité</i>	ca. 1224-1225
RECLUS DE MOLLIENS, <i>Miserere</i>	ca. 1228-1229
<i>De Renart et de Piaidoué</i>	ca. 1235-1250

XIII^e siècle : seconde moitié

BAUDOUIN DE CONDÉ, <i>Ave Maria</i>	ca. 1250-1280
BAUDOUIN DE CONDÉ, <i>Dit de la pomme</i>	ca. 1250-1280
BAUDOUIN DE CONDÉ, <i>Vers de Droit</i>	après 1251
HUON DE CAMBRAI, <i>Descrissions des Relegions</i>	après 1256
RUTEBEUF, <i>La Paiz Rutebuef</i>	ca. 1255-1285
RUTEBEUF, <i>De Sainte Eglise</i>	1259
PHILIPPE DE REMI, <i>Conte d'amours</i>	avant 1260
RUTEBEUF, <i>Ordres de Paris</i>	ca. 1260-1261
RUTEBEUF, <i>Complainte de Coustantinoble</i>	1262
ADAM DE LA HALLE, <i>Congés</i>	ca. 1262
ADAM DE LA HALLE, <i>Vers d'amours</i>	avant 1265-1266
NEVELOT AMION, <i>Vers d'amour</i>	ca. 1265-1294
CLERC DE VAUDOY, <i>Dit des Droits</i>	avant 1268
RUTEBEUF, <i>Complainte dou conte Huede de Nevers</i>	1266
<i>Salut d'amors</i>	avant 1270
RUTEBEUF, <i>Repentance Rutebuef</i>	ca. 1270-1285
BAUDE FASTOUL, <i>Congés</i>	ca. 1272-1273
<i>Vers du monde</i>	après 1265
ROBERT D'ARRAS, <i>Vers de la mort</i>	ca. 1266-1271
RUTEBEUF, <i>Povretei Rutebuef</i>	1277

<i>Complainte des Jacobins et des Cordeliers</i>	avant 1285
<i>Complainte de Enguerrand de Crequi</i>	1285
<i>Dit de la Tremontaine</i>	XIII ^e siècle (seconde moitié)
GUILLAUME D'AMIENS, <i>Vers d'amour</i>	XIII ^e siècle (seconde moitié)
ADAM DE LA HALLE, <i>Vers de la mort</i>	XIII ^e (ca. 1250-1270)
<i>De Guersay</i>	XIII ^e siècle (fin)
<i>Li Epistles des femes</i>	XIII ^e siècle (fin)
<i>Li Mariages des filles au Diable</i>	XIII ^e siècle (fin)

XIII^e siècle : datation générale

GAUTHIER L'ESPICIER, <i>Ave Maria en couple</i>	XIII ^e siècle
PERRIN LA TOUR, <i>Despismens du cors</i>	XIII ^e siècle
PERRIN LA TOUR, <i>Dit du Mesdisant</i>	XIII ^e siècle
<i>Dit de la Rose</i>	XIII ^e siècle
<i>Estris des quatre Vertus</i>	XIII ^e siècle
<i>Dit de Nostre Dame I</i>	XIII ^e siècle
<i>Dit de Nostre Dame II</i>	XIII ^e siècle
<i>Bible Nostre Dame selon l'Ave Maria</i>	XIII ^e siècle
<i>Dit du cors</i>	XIII ^e siècle

Fin XIII^e – début XIV^e siècle

<i>Dit de l'âme A</i>	fin XIII ^e – début XIV ^e siècle
<i>Dit de l'âme B</i>	fin XIII ^e – début XIV ^e siècle
<i>Dit de l'âme C</i>	fin XIII ^e – début XIV ^e siècle
<i>Dit de l'âme D</i>	fin XIII ^e – début XIV ^e siècle
<i>Une Plaine inédite en douzain</i>	fin XIII ^e – début XIV ^e siècle
<i>Quinze Joies Nostre Dame</i>	fin XIII ^e – début XIV ^e siècle

XIV^e siècle : première moitié

JEAN CHAPUIS, <i>Sept Articles de la foy</i>	ca. 1300
<i>Pleinte par entre mis sire Henry de Lacy, Counte de Nychole, & sire Wauter de Bybelesworthe, pur la Croiserie en la Terre Seinte</i>	ca. 1300
<i>Li Dis des trois mortes et des trois vives</i>	XIV ^e siècle (début)
JEAN BRISEBARRE, <i>Tresor Nostre Dame</i>	XIV ^e siècle (premier tiers)

<i>Prière (inc : « Quiconques met s'entencion »)</i>	XIV ^e siècle (première moitié)
JACQUES BRUYANT, <i>Prière à Nostre-Dame</i>	XIV ^e siècle (première moitié)
JEAN DE CONDÉ, <i>Dit sur l'Ave Maria</i>	ca. 1313-1337
JEAN DE CONDÉ, <i>Dit de Franchise</i>	ca. 1313-1337
JEAN LE RIGOLÉ, <i>Dit</i>	avant 1316
GOEFFROI DE PARIS, <i>Dit des Alliés</i>	ca. 1316-1317
WATRIQUET DE COUVIN, <i>Despit du monde</i>	ca. 1319-1329
WATRIQUET DE COUVIN, <i>Dis de Loiauté</i>	ca. 1319-1329
WATRIQUET DE COUVIN, <i>Dit de Fortune</i>	ca. 1319-1329
WATRIQUET DE COUVIN, <i>De l'Ortie</i>	ca. 1319-1329
JEAN BRISEBARRE, <i>L'Escole de Foy</i>	1327
GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de la vie humaine</i> *INS	ca. 1330-1332
<i>Divisions des 72 biautés qui sont en dames</i>	1332
<i>Débat de la Vierge et de la Croix I</i>	avant 1333
RENAUT DE LOUHANS, <i>Roman de Fortune et de félicité</i> *INS	ca. 1336-1337
Jean de la Mote, <i>Voie d'enfer et de paradis</i>	1340

XIV^e siècle : seconde moitié

<i>Cour de May</i> *INS	XIV ^e siècle (seconde moitié)
HENRI DE FERRIÈRE, <i>Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio</i> *INS	XIV ^e siècle (ca. 1354-1377)
HENRI DE FERRIÈRE, <i>Livres du Roy Modus et de la Roine Ratio</i> *INS	XIV ^e siècle (ca. 1354-1377)
GUILLAUME DE DIGULLEVILLE <i>Pelerinage de l'âme</i> *INS	ca. 1355-1358
GUILLAUME DE DIGULLEVILLE <i>Pelerinage de l'âme</i> *INS	ca. 1355-1358
GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de l'âme</i> *INS	ca. 1355-1358
GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, <i>Pelerinage de Jesus-Christ</i> *INS	1358
JEAN FROISSART, <i>Joli mois de mai</i> *INS	1363
<i>Dit du soleil et de la lune</i>	ca. 1357-1360
ESTIENNE LANGUELIER, <i>Vie de sainte Catherine</i>	ca. 1369-1391
<i>Prière (inc : « Filz de Dieu paint en crucefi »)</i>	ca. 1370
JOHN GOWER, <i>Mirour de l'omme</i>	ca. 1375-1379
<i>Dit des dix Souhais des dix compaignons</i>	XIV ^e siècle (troisième quart)
<i>Dit d'Entendement</i>	XIV ^e siècle (troisième quart)
<i>Des quatre glèves</i>	XIV ^e siècle (troisième quart)
<i>C'est un Dit que l'en dit que on doit fouir Amours</i>	XIV ^e siècle (troisième quart)
<i>Des quatre Elements</i>	XIV ^e siècle (troisième quart)

<i>Dit des princes II</i>	après 1380
JEAN LE PETIT, <i>Miracle de Basqueville</i>	ca. 1388-1389

XIV^e siècle : datation générale

<i>Prière (inc : « Ave dame tres souveraine »)</i>	XIV ^e siècle
<i>Poème (inc : « [Cy] voulez oïr un petit compte »)</i>	XIV ^e siècle
<i>Li Mireoirs de l'ame</i>	XIV ^e siècle
<i>Dit Moral</i>	XIV ^e siècle
<i>Dit d'Amours</i>	XIV ^e siècle

XV^e siècle : seconde moitié

<i>Perceforest III *INS</i>	XV ^e siècle (seconde moitié)
<i>Perceforest IV *INS</i>	XV ^e siècle (seconde moitié)
<i>Perceforest VI *INS</i>	XV ^e siècle (seconde moitié)
PIERRE JAMEC, <i>Debat du Vin et de l'Eaue</i>	avant 1467-1477
ACHILLE CAULIER, <i>Lay a l'onneur de la Vierge Marie</i>	avant 1493

XV^e siècle : datation générale

GUILLAUME ALEXIS, <i>Le Temps passe de tout homme et de toute femme *INS</i>	XV ^e siècle
GUILLAUME ALEXIS, <i>Le Dialogue du Crucifix et du Pèlerin *INS</i>	XV ^e siècle
<i>Prière (inc : « Ave royne glorieuse »)</i>	XV ^e siècle
<i>Quinze Représ Vierge Marie</i>	XV ^e siècle
<i>Débat de la Vierge et de la Croix II</i>	XV ^e siècle
<i>Oroison plaisant à sainte Marie</i>	XV ^e siècle
<i>Salve Regina en François</i>	XV ^e siècle
<i>Débat et Procès de Nature et de Jeunesse</i>	XV ^e siècle
<i>Oroison devant l'image de la Vierge</i>	XV ^e siècle