

JACQUEMART GIELEE ET LA LYRIQUE DE SON TEMPS

Au moment où Jacquemart Giélée écrit son *Renart le Nouvel* ¹ il mit en oeuvre des techniques et des sujets qui avaient déjà fait leur preuve depuis plus d'un demi-siècle. Les plus anciennes branches sur Renart étaient même vieilles de plus d'un siècle, la première partie du *Roman de la Rose* avait déjà été complétée par la partie de Jean de Meung, et surtout, dans la perspective de l'étude que j'entreprends, la technique de l'insertion lyrique avait été appliquée dans bien des ouvrages romanesques depuis le *Guillaume de Dole* de Jean Renart.

Cette dernière technique n'avait rien perdu en actualité : dans la mesure où nous sommes capables de dater tous les textes, il faut conclure que bien des contemporains de Jacquemart Giélée l'ont appliquée. Il s'agit maintenant de savoir si la manière dont il use du procédé est bien la même que celle des collègues et s'il opère un même choix dans le répertoire.

Est-ce que cette technique a évolué au cours de son emploi ?

On sait que Jean Renart était très fier de l'idée d'insérer des chansons dans son roman. Il a tout de suite reconnu le problème essentiel : l'accord entre texte et insertion et il prétend avoir si bien choisi ses morceaux que sans son avertissement on ne saurait pas que ce n'est pas la même personne qui a composé le roman et les chansons.

*Jean Renart, Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*² :

v. 26 s'est avis a chascun et samble
que cil qui a fet le romans
qu'il trovast toz les moz des chans
si afierent a ceuls del conte.

On trouve chez lui (Jean Renart) tout une série de rondets de caroles, des chansons de trouvères et de troubadours et même un fragment de chanson de geste. Les fragments servent à caractériser l'atmosphère de fête d'une réunion générale ou les sentiments d'un des protagonistes.

Chez Jacquemart Giélée on retrouve un même emploi. Les textes lyriques sont le plus souvent caractérisés comme "chanson", mais on trouve aussi deux autres termes : "rondet de carole" ou "motet".

Mais, à la différence de ce qui se passait chez Jean Renart, nous ne trouvons jamais de texte dépassant la longueur de deux ou trois vers. Même le "*rondet de carole*", forme que nous connaissons bien, dépasse ce nombre de vers et doit en avoir au moins cinq. On suppose donc, d'autant plus que ces "*rondets de carole*" sont souvent chantés par des animaux qui dansent, que l'auteur n'a donné que les deux premiers vers :

2. *Renart le Nouvel* (éd. H. Roussel) ³ :

v. 4410 Lors une *chanson a carole*

Le roïne dist et canta

v. 6884 En haut, ce *rondet a carole*

Dist, oiant tous, par grant dosnoi

v. 6729 Après *che cant* li respondi

Li luparde en cantant ensi

Che *motet* plein de melodie :

Vous arés le singnourie, amis de moi,

Che que mes maris n'a mie.

Rondeaux et Refrains ⁴, rondeau n°171, refr. 1853 :

Vous avez la druerie,

amis, de moi,

ce que mes mariz n'a mie.

Vos l'avez bien deservie

en bone foi.

Vos avez la druerie,

amis, de moi .

Mesdissant sont en agait

et main et soir

por nos faire vilonie.

Vous avez la druerie,

amis, de moi.

ce que mes mariz n'a mie .

Pour ce qui est des *motets* on a supposé une même troncation. On sait que le mot *motet* a deux sens dans le vocabulaire littéraire du XIII^{ème} siècle : d'une part il s'agit d'une composition musicale à plusieurs voix, d'autre part il s'agit, à l'intérieur de cette composition, d'une seule voix, celle qui se trouve tout de suite au dessus de la teneur ; c'est la voix qu'on appelle aussi le double (lat. duplum).

Mais des recherches récentes ont montré qu'il faut ajouter un autre sens qui sera conforme à la formation du mot : "*motet*" signifierait "*petit mot*", courte phrase, expression technique pour

Pour ce dient li jouvencel es dances, pour ce qu'ilz leur vuellent
monstrer qu'ilz sont appareilliez et de fait et de dit, si chantent
ceste chançonette :

A ma dame servir

Ay mis mon cuer et moy.

On trouve les refrains cités dans plusieurs catégories de textes,
que pour des raisons pratiques je résume sous quatre rubriques :
rondeaux, chansons, motets, romans ⁹. Pour les deux derniers
groupes je donne l'exemple de B 1859 qui se trouve dans *Renart
le Nouvel* v. 6912.

4. *Renart le Nouvel* (éd. H. Roussel) :

v. 6907 Après ce cant prist Tite a dire

A se mere, de cuer plain d'ire,

Pour chou que desfendu li ot

Canterel a amer, ce mot

En cantant d'amourous cuer gay :

Vous le mi deffendés l'amer, B 1859 M 880 T int.

Mais par Dieu je l'amerai M 1074 enté

Ren. 6912

Sal. III, 37

La place du refrain dans le motet peut varier. On le trouve à
l'intérieur aussi bien qu'au début ou à la fin.

5. Teneur du motet M (880-881) ; centon ; début d'après l'éd.
Stimming ¹⁰ p. 46 :

Cis a cui je sui amie

Est preux et gais,

Pour s'amour serai jolie

Tant com vivrai.

Vous le mi deffendés, l'amer,

Mais par Dieu ! je l'amerai.

Dieus ! que ferai des maus d'amer,

Qui ne mi laissent durer ?

Hé, amouretes !

M'ocirés vous donc ?...

La citation 5 montre le refrain intérieur, et la citation 6 donne un
spécimen particulier : le motet enté sur refrain.

6. Double du motet M (1074) ; motet enté ; d'après G. Raynaud,
Mot., ¹¹, II, 124 :

Vous le deffendés l'amer,

Envieus et mesdisant,

Car le cuer avés amer,
 Plain de mal entendement.
 Or crevés de cuer dolant,
 Que j'aing bele et avenant
 Qui m'a donné .I. baisier
 Amoureux et sanz dangier.
 Mis m'avés en grant esmay,
 Mais, par Dieu, je l'ameray !

Celui-ci est scindé en deux parties, au début et à la fin du motet. Nous trouvons ce même refrain encore dans un Salut d'Amour. Un premier contact avec l'ensemble des autres contextes où figurent les refrains du *Renart le Nouvel*, doit aboutir à une idée de distribution complètement aléatoire : les refrains se retrouvent dans toutes sortes d'autres genres. Il est plausible, dans cette perspective, de supposer que cela donne une image de la manière dont Jacquemart Giélée a trouvé ses refrains : il a noté ce qu'il a entendu autour de lui, les refrains à la mode !

Dans ce qui suit nous allons nous demander à quel public Jacquemart Giélée a bien pu appartenir. En effet, si nous posons la question ainsi nous considérons Jacquemart Giélée comme le représentant du public plutôt que comme auteur. Il faut aussi comprendre que chaque public choisit son propre répertoire (cf. Ruth Finnegan) ¹². Jacquemart Giélée a introduit ses refrains en grappes dans le texte, technique qu'il a en commun avec un très grand nombre de ses collègues.

Dans le roman cela tient au fait que l'insertion lyrique a quelques lieux privilégiés : elle est utilisée de préférence dans la description d'une rencontre, d'une fête, d'un repas, d'une promenade ou elle indique l'état d'âme d'un personnage.

Si l'on fait abstraction de deux passages insérés en latin, on peut dire que *grosso modo* il y a six groupes d'insertions :

7. Schéma global de la répartition des insertions lyriques dans *Renart le Nouvel* (d'après A. Ladd ¹³, p. 166) :

refrain

1-2 I Première partie	Retour de Roussel	vv.1736-1746
3-8 II	Fête de réconciliation	2346-2556
9-10 III Deuxième partie	Noble amoureux	2652-2792
11-17 IV	Les dames amoureuses	4412-4554
18-22 V	Fête de réconciliation	6278-6632
23-68 VI	Arrivée de la cour	6670-6964

Cette division est assez grossière et on voit qu'à l'intérieur du sixième groupe par exemple, la scène se déplace : le refrain de 6670 est encore chanté dans le campement du roi, au vers 6698 on est en route vers Passe-Orgueil, entre 6718 et 6921 se trouvent le plus grand nombre d'insertions qui accompagnent toutes la description des dames qui descendent de leurs chevaux, et le dernier refrain du livre au vers 6964 est mis dans la bouche de Renart lui-même qui porte un "toast" pour honorer les convives.

Ce qui caractérise en particulier les endroits où se trouvent les refrains dans *Renart le Nouvel*, c'est le fait qu'il y a un mouvement, le début d'une nouvelle scène. On voit entrer un nouveau personnage. C'est l'usage des miracles dramatiques et des mystères de l'époque postérieure : quand les personnages se déplacent (et vont donc d'une "maison" à l'autre), ils chantent des rondeaux. Ce mouvement est présent non seulement dans l'action du récit, mais souvent dans le texte même du refrain. Je donne le premier refrain du *Renart le Nouvel* quand Roussel rentre dans Maupertuis :

8. *Renart le Nouvel* (éd. H. Roussel) :

v. 1735 Et Roussiaus cante a longe alaine :

Ensi doit entrer en vile

Qui amours maine, qui amours maine

B64

En le porte entrent tout cantant...

A. Ladd qui a consacré une thèse à l'ensemble des romans à insertions lyriques arrive à une détermination très négative de la présence des refrains dans *Renart le Nouvel* : "The situation (in *Renart le Nouvel*) is created just so that the refrain can be sung, and does not contribute to any subsequent plot. Each situation is like a problem or a game proposed by a refrain, for which the author must supply a reference, both complete and trivial" ¹⁴. Elle répète ce jugement négatif à plusieurs reprises : "The characters exist only to sing these refrains, and their stories are invented as references to give the refrain meaning". Pour conclure finalement : "The real motivation for the songs is that there must be songs".

Elle va trop loin, et cela tient essentiellement au fait qu'elle regarde *Renart le Nouvel* comme un roman ne possédant rien de plus qu'une intrigue narrative. Elle passe complètement sous

silence le caractère allégorique et, partant hautement suggestif, de *Renart le Nouvel*.

A côté du fait qu'il y a un mouvement qui accompagne l'introduction des refrains il y a plusieurs autres traits constants :

1. il y a une atmosphère de fête.
2. cette fête est toujours accompagnée de bruits et de rires.

A cela s'ajoute le fait que les passages moralisants ou allégoriques n'ont pas ces insertions. Cela tient à l'absence d'action et on a l'impression que Melle Ladd ne tient pas compte du fait que le *Renart le Nouvel* est partout allégorique et moralisant. Il vaut mieux en effet distinguer entre action narrative et description moralisante et alors on s'aperçoit que l'opposition action/lyrisme fonctionne différemment dans *Renart le Nouvel*. Si l'on a l'habitude de penser que les chansons ralentissent l'action, il n'en est rien ici. L'action est du côté du lyrisme, tandis que l'arrêt de l'action se trouve plutôt du côté des parties moralisantes !

Si nous étudions la répartition des chansons sur les personnages, nous constatons qu'il y a en effet beaucoup de personnages qui ne chantent qu'une seule fois, mais il y a un assez grand nombre de cas où se trahit l'influence de l'intrigue sur cette distribution par l'insistance sur les personnages principaux.

Parmi les personnages qui chantent plus d'une fois, il faut surtout citer : Renart 8 fois, la roïne 6 fois, li rois Noble 4 fois, Harouge 5 fois et encore une fois dans le ms C, Hersent 4 fois, le castor 3 fois comme Bruiant le taureau et Blere la Vache.

On voit que les personnages les plus importants sont en effet ceux qui chantent le plus souvent. Il y a cependant un cas où visiblement Jacquemart Giélée s'est amusé à intercaler et développer une historiette amusante à l'intérieur d'un ensemble plus grand. Je parle de la présence de trois refrains dans les bouches de Bruiant et de Blere. Jacquemart Giélée a vu les possibilités comiques des deux vaches amoureuses du taureau qui chantent en chœur ou en solo leur amour dans les termes de la fin'amors. Mais c'est exceptionnel, et il ne s'agit pas là de l'effet principal du roman, comme le croit A. Ladd. Après un siècle de littérature renardienne aucun auditeur du *Renart le Nouvel* n'aurait encore trouvé que l'attrait spécifique était le fait que les chansons étaient chantées par des animaux. Car, de ce point de vue il n'y a aucune distinction à faire entre le discours dit par un animal, une lettre écrite par un animal et un refrain mis dans sa bouche.

A côté d'influences narratives qui ont déterminé la mise en oeuvre des refrains, on constate aussi qu'il y a des considérations d'une autre nature, disons de caractère esthétique, qui ont pu jouer un rôle. En effet, on comprend fort bien que dans une situation comme celle des vers 6670-6906 où il y a un cumul de refrains mis dans la bouche de chaque fois deux animaux qui s'aiment, on trouve une alternance de partenaires mâles et femelles. Mais en y regardant de plus près on a l'impression que Jacquemart Giélée a cherché à alterner des *voix* féminines et masculines dans l'ensemble de son roman.

Il y a au total 33 voix d'hommes contre 36 voix de femmes, et il est plutôt rare de rencontrer une succession de deux ou plusieurs voix de même caractère dans la même scène. Excepté bien sûr la scène III : les reines amoureuses dans laquelle il n'y a que des voix de femmes, sept au total.

Dans cette perspective la comparaison des différents mss VFCL est instructive. On sait que beaucoup de refrains ont été déplacés à l'intérieur du même manuscrit et surtout d'un manuscrit à l'autre et ainsi un refrain comme B 1369 :

9. *Rondeaux et Refrains* ; refr. B 1369 :

Ne sui pas lés mon ami,
che poise mi,
qui vieut, si m'en croie.

est chanté par Hersent au v. 4514 dans VF, par Masquelee au v. 6830 dans C et par la jument au v. 6868 dans les quatre mss VFCL.

Les trois fois c'est une femme qui chante et cela se comprend puisque ce choix est conditionné par le message du texte "mon ami". Mais on constate, surtout si l'on prend VF comme point de départ, qu'il n'y a guère de changement de sexe quand le refrain est mis dans la bouche d'un autre personnage, même dans les cas où le texte ne donne aucun argument comme dans B 1677, qui après avoir été chanté par la reine dans VFCL (v. 4520) passe à Hersent dans C (v. 6752).

10. *Rondeaux et Refrains* ; refr. B 1677 :

Se j'ai perdues mes amours,
Diex m'en renvoit unes meillours.

Si l'on se base sur les refrains de VF et qu'on se demande à quels animaux ces mêmes refrains sont attribués à d'autres endroits (déplacements internes ou externes), on constate que sur les dix

refrains huit sont chantés par des personnages du même sexe. Il n'en est pas de même si l'on se base sur les refrains contenus dans C. On constate alors que cette observation ne vaut que pour la moitié des textes.

Le point le plus remarquable cependant est le fait qu'il ne s'agit jamais d'un déplacement qui s'effectue sans changement de personnage. Ainsi on ne trouve jamais que le refrain attribué à Renart dans un ms soit déplacé et mis dans la bouche du même Renart à un autre endroit du texte. Non, c'est toujours un animal différent qui chante !

11. Déplacements des refrains du ms L :

mss	chanté par	vers		vers	chanté par	mss
CL	Renart	2552	*	4514	Hersent	VF
VFCL	roïne	4520	*			
L	Renardel	6278	*	6670	Renart	C
			*	6748	Renart	C
VFL	Hersent	6752	*	6752	Hersent	C
CL	li gais	6760	*			
			*	6778	Symons	L...VF
			*	6830	Masquelee	C
VFCL	jument	6868	*	6864	Outrecuidie	CL
VFL	Chantecler	6896	*			
L	femme Taiss.	6916	*	6964	Renart	C

12. Déplacements des refrains des mss VF :

mss	chanté par	vers		vers	chanté par	mss
VF	Noble	2652	*	2544	Noble	C
			*	2656	Harouge	C
VF	Hersent	4514	*			
VFCL	roïne	4520	*			
VFC	Renardel	6278	*	6670	Renart	C
VF	Renart	6670	*	6698	bievres	C
VF	bievres	6698	*	6748	Renart	C
			*	6752	Hersent	C
VFL	Hersent	6752	*	6760	li gais	CL
			*	6830	Masquelee	C
VF	Symons	6778	*	6836	Blere et Masq.	V
			*	6840	Brulans	V
			*	6868	jument	VFCL
VFL	Chantecler	6896	*			
VFC	femme Taiss.	6916	*			

13. Déplacements des refrains du ms C :

mss	chanté par	vers		vers	chanté par	mss
C	Noble	2544	*			
CL	Renart	2552	*			
C	Harouge	2556	*			
C	Hersent	4514	*	2652	Noble	VF
CVFL	roïne	4520	*	4514	Hersent	VF
CVF	Renardel	6278	*			
C	bievres	6286	*			
C	Renart	6670	*	6670	Renart	VF
C	bievres	6698	*			
C	Renart	6748	*			
			*	6752	Hersent	C
			*	6752	Hersent	VFL
CL	li gais	6760	*	6778	Symons	C
			*	6778	Symons	VF
C	Masquelee	6830	*	6836	Blere-Masq.	V
			*	6836	Blere-Masq.	F
			*	6840	Bruians	F
C	Outrecuidie	a. 6864	*	6864	Bernars	CL
			*	6868	jument	VFCL
			*	6896	Chantecler	VFL
			*	6916	femme Taiss.	VFC
			*	6916	femme Taiss.	L
C	Renart	6964	*			

Ces déplacements sont vraiment nombreux comme le montrent les schémas 11, 12 et 13 qui représentent chaque fois les rapports d'un manuscrit avec lui-même (dans le cas de la répétition d'un refrain) ou avec tous les autres mss. La différence entre V et F est si petite qu'on peut les présenter simultanément.

La question des déplacements et des substitutions des refrains est intéressante au moment où on va plus loin et se pose la question fondamentale du pourquoi.

On sait que Roberts ¹⁵ a voulu distinguer plusieurs versions de la main de l'auteur lui-même qui aurait remanié son livre. Roussel, sans exclure *a priori* cette possibilité, est convaincu, et il se base sur des arguments de caractère historique, qu'il faut considérer l'addition postérieure au 8 octobre 1288 comme étant d'une main autre que celle de Jacquemart Gielée.

Quoi qu'il en soit, qu'il faille rendre responsable un auteur ou un copiste, j'aimerais bien savoir pourquoi il y a eu des déplacements et des remplacements, et je ne me contente pas de les

traiter comme la documentation fournie par la tradition qui me permet d'échafauder un *stemma codicum*.

Certes, on peut parler en termes très généraux de la tradition mouvante des oeuvres du MA, et dire qu'un auteur ou réviseur peut se permettre toutes sortes de changements. Et globalement on pourrait dire alors que tout ce qui rend le texte meilleur vient de l'auteur, les détériorations seraient d'un copiste. Tout philologue saurait immédiatement dénoncer le caractère arbitraire d'une telle position.

Le problème c'est que je connais deux types de déplacements dans la tradition philologique, qui les deux ne semblent pas devoir s'appliquer ici. Il y a d'une part les erreurs toutes matérielles : le copiste saute un passage et se voit obligé de redresser sa faute en changeant l'ordre des parties. On peut indiquer un tel cas dans Renart le Nouvel, par exemple aux vers 6748-52, mais c'est plutôt l'exception et on ne peut pas expliquer ainsi les nombreux autres cas. Il y a, de façon évidente, une intention derrière les déplacements, une volonté !

La deuxième possibilité c'est la mémorisation. Deux comparaisons s'imposent avec d'autres genres littéraires : d'une part l'inversion et addition de strophes dans la poésie lyrique et dans certains dits, d'autre part les écarts entre plusieurs versions d'un même fabliau. Il s'agit dans les deux cas de textes relativement brefs qui ont pu être mémorisés.

Si nous appliquons la comparaison au *Renart le Nouvel* on voit tout de suite qu'il est peu probable que quelqu'un ait mémorisé le roman. D'ailleurs, si cela s'était produit, on ne voit pas pourquoi à travers les quatre mss nous retrouvons les animaux dans le même ordre à la scène VI là où cet ordre est absolument arbitraire. Non, nous avons bien affaire à une transmission par écrit, mais pour les interludes lyriques on peut hésiter. D'abord, la mémorisation était possible, à cause des dimensions réduites des textes et l'aide de la musique. Puis, probablement la musique et les paroles étaient déjà connues. Mais cela n'explique toujours pas pourquoi tel ou tel animal continue à occuper la même place dans l'ordre arbitraire de la série d'animaux tout en chantant une chanson qui occupe une autre position dans un autre manuscrit.

Avant de formuler une réponse au problème, il convient de se demander si l'hypothèse selon laquelle les chansons formaient le bien public de Lille vers 1288 est juste.

Dans nos exemples nous avons montré dans quel type d'autre contexte un refrain tel qu'il est cité par Jacquemart Gielée peut se retrouver.

La question que je me pose maintenant est de savoir si Jacquemart Gielée citait des refrains à la mode ou s'il était plutôt un scientifique qui essayait de montrer quel était le répertoire classique. Donne-t-il une image de l'actualité ou est-il le directeur du musée de l'histoire de la musique ? Les deux sont, en théorie, me semble-t-il également possibles à quoi s'ajoute le fait que les recherches se compliquent par le fait que nous ne savons rien *a priori* sur la durée d'une mode. Est-ce que c'était, comme aujourd'hui, six mois au maximum pour tel ou tel disque à la mode, ou s'agissait-il d'une réputation solide comparable à celles de Mozart, Beethoven et bien d'autres ? Pour l'historien de la littérature le résultat le plus intéressant serait obtenu si l'on pouvait montrer l'actualité relativement brève des chansons insérées, mais sur un plan très général on constate que le phénomène de la réputation classique n'est pas inconnu au XII^{ème} siècle. La preuve en est fournie par le fait que les chansonniers qui nous conservent les grands auteurs lyriques de la fin du XII^{ème} et de la première moitié du XIII^{ème} (Chatelain de Couci, Blondel, Gace Brulé, Thibaut de Navarre) datent tous de la fin du XIII^{ème} ou du début du XIV^{ème} siècle.

Ensuite il y a l'exemple du goût nostalgique pour la musique des temps révolus — la mode rétro — chez Jean Renart, qui fait chanter par un de ses personnages une chanson qui a besoin d'une "explication" historique :

14. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (éd. F. Lecoy).

v. 1144 - Dame, fet il, une chançon
 Car nos dites, si ferez bien."
 Ele chantoit sor tote rien
 et si le fesoit volentiers.
 "Biaus filz, ce fu ça en arriers
 que les dames et les roïnes
 soloient fere lor cortines
 et chanter les chançons d'istoire !

Un premier sondage dans le matériel réuni pourrait faire croire qu'on n'arrivera pas à une détermination bien précise de la mode vers 1288 : on trouve dans le *Renart le Nouvel* aussi bien un refrain qui est déjà cité dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil (des années trente) que dans les poésies du poète Jehannot de l'Escurel ou les interpolations du *Roman de Fauvel* qui sont du XIV^{ème} siècle. Mais nous ne devons pas baser notre

appréciation sur deux ou trois textes qui indiquent les limites extrêmes mais qui pourraient, par une popularité extraordinaire, constituer des exceptions dans la masse de plus de soixante refrains contenus dans le *Renart le Nouvel*.

N'est-il pas possible de dégager de ce matériel considérable quelques tendances qui ont guidé le choix de Jacquemart Gielée dans la poésie lyrique tant ancienne que moderne qui s'offrait à lui ?

Pour éliminer, dans la mesure du possible, l'influence d'un copiste, d'un remanieur ou de l'auteur lui-même, je me base dans un premier temps sur les refrains conservés dans les quatre manuscrits, ensuite dans au moins trois manuscrits sur quatre utilisant ainsi les propriétés caractéristiques du stemma dichotomique généralement reconnu pour le *Renart le Nouvel*. Ensuite j'étudie les groupes de deux manuscrits. Finalement j'essaie d'isoler les influences ou préférences particulières par l'étude des refrains qui ne sont donnés que par un seul manuscrit.

Un premier coup d'oeil révèle que sur les quarante refrains qu'on trouve dans les quatre manuscrits VFCL il y en a 18 qui se retrouvent dans d'autres contextes. Les 22 autres refrains sont des *unica* du *Renart le Nouvel*. Pour des raisons purement pratiques j'étudie l'apparition des refrains successivement dans 1. des rondets, 2. des romans, dits, saluts d'amour etc., 3. des motets, 4. des chansons. Il va sans dire qu'il faut étudier d'abord les rondets de carole, ce prototype du rondeau, puisque c'est souvent dans des scènes de danse que nous voyons figurer les refrains. On connaît le lien étroit entre refrain et rondet. Celui-ci se construit entièrement sur le schéma du refrain. D'autres romans insèrent aussi souvent des rondets de carole ou des refrains, surtout lorsque les personnages se déplacent en chantant.

Au vers 1156-60 Jacquemart Gielée avait déjà eu la possibilité d'insérer un refrain :

15. *Renart le Nouvel* (éd. H. Roussel)

1156 Rencontre Orgueil hors d'une croute
 Vientent .VI. dames noblement
 Vestues d'or mout richement ;
 Rencontre Orgueil viennent cantant,
 Deus et .II., main a main tenant.

Cependant il ne l'a pas fait, car la première apparition d'un refrain est à la fin de l'expédition réussie qui a permis à Renart — déguisé

comme frère cordelier — de ramener son fils Roussel qui était le prisonnier du roi noble.

Chose curieuse, quand on lit ces cinq vers hors de leur contexte, on a l'impression d'entendre comme un rondeau, ce qui est dû à la répétition d'*Encontre Orgueil* et de *viennent*, le terme *vestue d'or* qui rappelle les chansons de la Belle Aëlis et le "*deux a deux main a main*" caractéristique de la chanson de danse.

Nous constatons que Jacquemart Gielée n'est pas loin d'un véritable rondet. S'il parle souvent de rondet de carole, on s'attend aussi à retrouver le texte complet des rondets dont Jacquemart Gielée ne cite que le début. En effet, il y en a six sur les 18 refrains qui se trouvent dans VFCL et qui sont attestés ailleurs.

16. Liste des "rondeaux" dont les refrains se trouvent dans VFCL:

refrain	vers	rondeaux	attestation
B 64	1736	47	Meliacin
B 577	2792	48	Meliacin
B 1853	6732	171	BN f. fr. 12.786
B 1862	2544	185	BN f. fr. 12.786
B 1004	6846	149	OXFORD Douce 308
B 1074	6670	70	BN f. fr. 25.566 et Cambrai 1328 : ADAM DE LA H.

On voit dans ce schéma deux rondets du roman de *Meliacin ou du Cheval de Fust*, deux rondets du ms de la BN f. fr. 12.786 qui sont anonymes, un rondet anonyme du ms Oxford Douce 308 et un rondet d'Adam de la Hale renfermé dans le même manuscrit qui nous fournit la copie V du *Renart le Nouvel*.

Au total donc trois rondets datables et qui semblent plus ou moins contemporains de Jacquemart Gielée. Pour ce qui est des textes que je groupe ensemble sous le terme très vague de "romans", la liste est beaucoup plus longue.

17. Liste des "romans" dont les refrains se trouvent dans VFCL:

refrain	"roman"	Renart le Nouvel	ailleurs
B 64	Meliacin	1736	
	Escanor		
B 936	Chauvency	2410	
	Cour d'Am.		
	Par.		
B 577	Mel.	2792	
	Chauv.		
	Abeïe		

B 1420	c. lat.	4528	R 702
B 200	Rob.	6632	
	Chauv.		
	Sal. I		
B 513	Chauv.	6710	
B 1853	Poire	6732	R 227.III, rond. 171
B 739	Esc.	6748	M 1047, M 1132
B 81	Fauv.	6760	R 1292. IV, R 548. II
	Ovide		
B 906	Fauv.	6764	R 59
	Sal. II,		
B 595	Chauv.	6790	M 1105, M 663
B 1004	Viol.	6846	rond. 149
B 485	Cour d'Am.	6964	R 105
B 1859	Sal. III	6912	M 880 T, M 1074

Une analyse détaillée montre une préférence très nette : *Le Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel de 1286 a jusqu'à 5 refrains en commun avec *Renart le Nouvel*. Il y a quelques cas de deux refrains : *Meliacin*, *Cour d'Amour et Fauvel*. Ces derniers textes ne nous apprennent rien de nouveau, si ce n'est que les refrains de Fauvel témoignent de la célébrité de quelques refrains postérieurement au *Renart le Nouvel*, ou bien de l'influence de ce roman lui-même.

Celui qui a étudié la façon dont les auteurs des *motets* ont utilisé le refrain, sait que près de la moitié des voix de motets français conservés est pourvue de refrains, au début, à l'intérieur, à la fin ou "entée" sur le refrain. Je suis convaincu que le motet est surtout l'affaire d'un public bien précis : celui des clercs parisiens, spécialistes de la musique. Ces "connaisseurs" seuls savaient écrire et apprécier les motets. Il est donc peu étonnant que les refrains qui se retrouvent dans des motets sont peu nombreux dans notre documentation : trois au total.

18. Liste des motets dont les refrains se trouvent dans VFCL:

Refrain	motet	manuscrit	Renart le Nouvel	ailleurs
B 739	M 1047	Mo	6748	Esc.
	M 1132 enté	D (chans. I)	6748	Esc.
B 595	M 663 int.	W2, LoC, Mo, Cl	6790	Chauv.
	M 1105 enté	D (chans. I)	6790	Chauv.
B 1859	M 880 T int.	Tu, Mo, Ba, Bes	6912	Sal. III
	M 1074 enté	R (chans. M)	6912	Sal. III

Cette rareté confirme mon opinion en ce qui concerne le mot *motet* chez Jacquemart Giélée : il s'agit d'un mot technique pour indiquer le refrain et il n'a rien à faire avec l'un des deux sens "polyphoniques".

Finalement les chansons.

19. Liste des chansons dont les refrains se trouvent dans VFCL :

Refrain	chanson	manuscrit	Renart le Nouvel	ailleurs
B 1420	R 702	I	4528	c. lat.
B 1853	R 227.III	KNPX	6732	rond. 171
				Poire
B 81	R 1292. IV	C	6760	Ovide
	R 548. II	KNPXO		Fauv.
B 906	R 59	I	6764	Fauv.
				Sal. II
B 485	R 105	I	6964	Cour d'Am.
B 1355	R 1686	I	6876	
B 669	R 61	IC	6890	

Dans huit chansons nous retrouvons les refrains des mss VFCL du *Renart le Nouvel*. Et nous observons trois phénomènes remarquables :

1. Il s'agit toujours de chansons anonymes. On aurait pu trouver des grands noms (Roi de Navarre et autres), mais il semble que Jacquemart Giélée ne présente pas un échantillon classique.
2. Les *chansons avec des refrains* sont très peu représentées, il s'agit surtout de ballettes ou des pastourelles.
3. 5 refrains sur 7 se trouvent dans le même ms I : Oxford Douce 308.

Si nous retrouvons si souvent le ms I comme source possible (ou comme point de convergence) de tant de chansons, il faut se rappeler encore autre chose et rattacher cela à des observations précédentes. Le même manuscrit d'Oxford renferme encore un recueil de motets et de rondeaux. Deux de ces motets et un de ces rondeaux se trouvent cités dans *Renart le Nouvel*. En outre le ms renferme précisément le *Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel. Au total donc il y a 12 refrains sur les 18 qui se trouvent dans VFCL du *Renart le Nouvel* aussi bien que dans le ms Oxford Douce 308.

Jacquemart Giélée aurait pu citer des débuts de chansons courtoises, voire des strophes entières ; il ne l'a pas fait. Il aurait

pu citer des textes classiques, il ne le fait pas non plus. Les citations auraient pu se trouver dans chacun des grands chansonniers. Or c'est précisément dans le ms I (Oxford Douce 308) que les refrains se rencontrent. Ces observations sont confirmées par l'étude des refrains conservés dans trois mss :

20. Liste des refrains cités par trois mss du *Renart le Nouvel* :

mss	refrain	Renart le Nouvel	ailleurs
VCL	B 991	1746	Pris.
VFL	B 1862	2544	rond. 185 ms BN f.fr.12786
FCL	B 1015	6824	Fauv.
VFC	B 115	2544 - 6670	ms 2
	B 633	2546	R 1256 ms I ; M 896 T déb
	B 145	6278	R 1991. II ms I
	B 173	6702	R 366 ms I
	B 156	6718	rond. 76 ms BN 25566
			ADAM
	B 1531	6690	M 908 déb./M 909 déb.
			rond. 93 ms Vat. Reg.
			1490 GUILLAUME
			d'Amiens

C'est surtout l'ensemble VFC qui confirme la tendance observée de la prépondérance des pièces conservées dans le ms I. A cela s'ajoute l'amorce d'un autre mouvement : l'introduction des rondeaux d'Adam de la Hale.

L'étude des refrains communs à deux manuscrits, montre une dichotomie curieuse : là où VF utilisent deux nouveaux rondets d'Adam de la Hale, deux ballettes et un motet du ms d'Oxford, CL (comme VL) ne donnent que des refrains que je n'ai pas pu trouver dans d'autres contextes.

21. Liste des refrains cités par deux mss du *Renart le Nouvel* :

mss	refrain	ailleurs
VF	B 969	Cour d'Am.
	B 806	R 1168 ms I ; M 882 T déb. ; corr. am.
	B 784	rond. 72 ADAM ; M 569 ; M 510 ; Poire
	B 2	—
	B 793	M 605 ; M 880 T ; M 1122 ms D
	B 1800	R 1038 ms I
	B 746	rond. 74 ADAM ; M 873
	B 429	—
	B 1519	—
	B 163	—
CL	B 864	—
	B 879	—

VL	B 1431	—
CF	B 1166	rond. 104 : M 868 T ; Abeïe
	B 1034	Mel.
	B 1096	R 1602 mss aIC.

On pouvait bien sûr s'interdire toute conclusion en disant que notre documentation serait insuffisante ou fragmentaire. J'ai suffisamment de confiance en la loi du hasard pour dire qu'il s'agit plutôt de refrains créés pour la circonstance par l'auteur, romancier ou copiste. (Phénomène comparable à l'hyper-picardisation constaté par M. Roussel). La combinaison CF ajoute encore une ballette du ms I. Là où chaque ms est seul à donner un refrain, on voit encore mieux où sont les préférences : V et C donnent un refrain d'Adam de la Hale, F en donne même deux, tandis que L a un très grand nombre de refrains uniques, et un seul refrain de rondeau, précisément du ms I.

22. Liste des refrains qui ne se trouvent cités que dans un seul manuscrit du *Renart le Nouvel* :

ms	refrain	ailleurs
V	B 1797	—
	B 430	rond. 75 ADAM
F	B 955	Cour d'Am.
	B 289	rond. 82 ADAM ; R 1390. IV ; M 1073
	B 917	—
	B 1294	—
	B 1486	—
	B 168	—
C	B 496	rond. 80 ADAM ; M 34
	B 1421	—
	B 1132	—
	B 327	—
	B 83	R 1240. II ; R 157. II ; M 917 ; Sal. III
L	B 1564	—
	B 172	rond. 134 ms OXFORD Douce 308
	B 1029	—
	B 931	—
	B 974	—
	B 174	—
	B 412	—
	B 1313	—
	B 1596	—
	B 697	—
	B 435	—
	B 235	—

Le meilleur exemple de refrain créé par L pour la circonstance et qui n'a pas été emprunté à un répertoire pré-existant de

chansons à la mode est sans aucun doute le dernier refrain du roman, chanté au v. 6964. Le chanteur bien sûr est le personnage principal, Renart :

23. *Renart le Nouvel* (éd. H. Roussel) ; refrain du ms L, vers 6964 :

Biele Courtoisie
A de ce fait Amours
Lille le jolie
Que li puis est resours.

Amour a fait un geste bien courtois à Lille-la-Jolie
par la restauration du Puy.

Or il est très remarquable que Schwan ¹⁶, dès 1886, était arrivé après l'étude de l'ensemble des chansonniers, à la conclusion que le ms I représentait un recueil d'exemples destinés à un puy.

Ne serait-il pas possible d'identifier ce puy — du moins pour l'ancêtre du ms I — avec le Puy de Lille, restauré en 1288. S'il en était ainsi, on s'expliquerait mieux le problème que nous avons posé au début : à quoi bon déplacer les refrains en passant d'un manuscrit à l'autre et pourquoi introduire de nouveaux refrains ?

Je ne vois qu'une seule réponse à cette question qui me semble expliquer aussi d'autres caractéristiques du texte.

Le texte du *Renart le Nouvel* est primairement une branche, un roman qu'on lisait. Mais à cela s'ajoute qu'il a servi aussi de *libretto* pour une véritable représentation. Il y a eu un lecteur qui déclamait à haute voix le texte, mais il cédait de temps en temps la parole à des chanteuses ou des chanteurs. Ceux-ci devaient disposer d'une feuille volante où se trouvait son texte. L'année de la première mondiale — 1288 — l'auteur avait mis dans la bouche de son héros la conclusion triomphante de la restauration du puy. Les dates fournies par les quatre mss 1288, 1289, 1290 et 1292 sont pour moi autant de représentations de *Renart le Nouvel*. La chanson sur la restauration n'était plus d'actualité lors des représentations des années suivantes ce qui a entraîné sa suppression et l'introduction et les déplacements d'autres chansons. Que se passe-t-il quand une deuxième année on représente les mêmes scènes avec plus ou moins les mêmes acteurs ? L'un veut changer de rôle et pourtant conserver la chanson de l'année précédente, pour un autre c'est l'inverse : il garde

son rôle mais il chante autre chose. Parfois il faut créer un nouveau personnage pour contenter quelqu'un qui veut participer lui aussi. Ces acteurs venaient donc interrompre le lecteur, et la façon dont ils sont présentés dans le texte indique pour moi qu'ils se déplacent. La scène de l'arrivée de tous les animaux à cheval est claire : il s'agit d'un véritable défilé — une procession — de membres du Puy déguisés comme animaux. Ils venaient tour à tour chanter un refrain ou un rondet, lire une lettre, et on comprend alors pourquoi l'auteur indique toujours que l'animal chante d'une voix claire, haute, de telle sorte que la rue en "retentist". C'est qu'il y avait vraiment nécessité à être bien entendu par le public. Pour d'autres scènes, il y avait d'après moi peut-être des tableaux vivants sur des "chars" (des chariots) qui défilèrent devant le public.

Flinn est très négatif quand il dit que toute cette allégorie moralisante (sur la nef des vices) n'a rien d'amusant pour nous, lecteurs modernes. Il en était, je crois, autrement au XIII^{ème} siècle. On voyait cette nef pendant que le lecteur fournissait le commentaire allégorique. C'est difficile à prouver. Je crois pouvoir tirer argument des vers 3781-3 où il est question d'une "nave" couverte d'un gris drap fait d'hypocrisie. Il ne s'agit pas des voiles qui sont appelés "sigles", mais du drap qui recouvre le côté du navire sur un chariot.

Il y a eu plusieurs séances de lecture, et chaque séance offrait un programme complet :

1. une partie narrative,
2. des chansons ou des lettres,
3. des tableaux,
4. des personnages qui font interruption,
5. un commentaire moralisant s'adressant directement aux spectateurs : les "bonnes gens" auxquelles l'auteur s'adresse.

Il n'est pas très difficile de s'imaginer les scènes. Il suffit d'étudier les miniatures qui sont particulièrement nombreuses pour le *Renart le Nouvel*. Il y en a de deux types : des animaux rampant qui montrent des animaux-animaux, et il y a aussi des animaux qui, debout et vêtus comme des êtres humains, n'en sont distingués que par la tête et les pattes. De longs vêtements cachent le reste, des vêtements si souvent décrits dans le *Renart le Nouvel*. Il suffit de se dire "voilà un moine qui porte un masque de Renart" plutôt que "Renart qui porte un habit de moine" pour considérer la série des miniatures comme un reportage visuel de scènes jouées dans les rues de Lille au XIII^{ème} siècle.

N. Van den Boogaard.
Amsterdam

NOTES

- 1 Jacquemart Giélée, *Renart le Nouvel*, éd. par H. Roussel, Paris, SATF, 1961.
- 2 Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. par F. Lecoy, Paris, CFMA, 1962.
- 3 Toutes nos citations sont faites d'après l'édition Roussel.
- 4 N.H.J. van den Boogaard, *Rondeaux et Refrains du XIIème siècle au début du XIVème*, Paris, Bibliothèque française et romane, 1969. Tous les rondeaux et refrains sont cités d'après cette édition.
- 5 P. Bec, *La lyrique française au moyen âge*, I, Paris, 1977, 43.
- 6 H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, Halle, 1925, 312 ssqq.
- 7 *ibid.*, p. 56 ; numéro de Raynaud-Spanke.
- 8 B. Roy, *L'Art d'Amours*, Leyde, 1974, p. 88.
- 9 Voir *Rondeaux et Refrains*, *passim*.
- 10 A. Stimming, *Die französische Motette der Bamberger Handschrift*, Halle, 1906.
- 11 G. Raynaud, *Recueil de motets français des XIIème et XIIIème siècles*, Paris, I, 1881, II, 1883.
- 12 R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge, 1977, 234.
- 13 A. Ladd, *Lyric Insertions in thirteenth-century French narrative*, Yale, 1973 ; je remercie l'auteur qui a bien voulu me prêter une copie de sa thèse.
- 14 *op. cit.*, p. 171.
- 15 J.G. Roberts, Renart le Nouvel, Date and successive editions, *Speculum*, XI, 1936, 472-77.
- 16 E. Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften*, Berlin, 1886, 263.