



La liste d'instruments de musique : un leitmotiv du récit médiéval

The List of Musical Instruments : A leitmotif in medieval narration

Madeleine Jeay

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096696ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1096696ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jeay, M. (2022). La liste d'instruments de musique : un leitmotiv du récit médiéval. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 6, 1–16. <https://doi.org/10.7202/1096696ar>

Résumé de l'article

La liste d'instruments de musique qui accompagne les scènes de liesse collective est un leitmotiv du récit médiéval. Ces passages soulèvent la question de ce qui distingue le topos narratif d'autres éléments récurrents dans un récit tels que le motif, le cliché ou le topos rhétorique. On verra en effet qu'elles permettent d'aller au-delà du simple ornatus rhétorique pour attirer l'attention sur l'instance narrative responsable de ce déploiement terminologique. Dans les textes considérés dans l'article, la liste d'instruments fait valoir la compétence littéraire et lexicale du narrateur qui s'identifie ainsi à la figure du ménestrel associée à sa performance et à ses instruments.

© Madeleine Jeay, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La liste d'instruments de musique : un leitmotiv du récit médiéval

Madeleine Jeay
Mc Master University-Canada

Je me propose de reprendre une réflexion qui avait été ébauchée à l'occasion du colloque *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800* qui s'était tenu en 1997 à Montpellier et dont les actes ont été publiés en 2001. On y revenait sur la définition à donner au *topos* narratif tel que la Sator le pratique, en tentant de déterminer quelles sont les traditions théoriques et critiques au confluent desquelles apparaît cette notion. Plus précisément, qu'est-ce qui distingue le *topos* narratif d'autres éléments récurrents dans un récit tels que le motif, le cliché ou le *topos* rhétorique ? Nathalie Ferrand s'était alors intéressée à ce dernier dans sa critique de la conception du *topos* chez Ernst Robert Curtius dans son célèbre ouvrage, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*¹. J'avais pour ma part tenté une synthèse des diverses tentatives pour définir des unités minimales de narration, les types d'Aarne et Thompson, la fonction mise en avant par Propp à partir de son analyse du conte merveilleux, le motif et sa constellation de définitions². Le tout aboutissait à constater que la quête d'unités narratives minimales finit par confronter le chercheur à une aporie dont il ne peut sortir en définitive que par la pratique des textes.

Je ne m'engagerai donc pas à nouveau sur un chemin miné qui ne conduit qu'à un flou conceptuel et terminologique. Je me contenterai de repartir de l'article de Nathalie Ferrand et du mien, pour m'interroger sur ce qui distingue le *topos* narratif satorien du *topos* que l'on qualifie de rhétorique. Il n'y a pas de meilleur exemple pour tâcher de répondre à cette question que les listes d'instruments de musique que l'on voit se multiplier dans le récit médiéval depuis celle que l'on considère comme la série inaugurale dans le *Roman de Brut* de Wace vers 1155. À première vue, pour reprendre les termes de Pierre Bec qui a consacré un ouvrage à l'*instrumentarium* du Moyen Âge, ces séries ne sont qu'un

¹ Nathalie Ferrand, « Du *topos* selon E. R. Curtius aux recherches de la Sator : éléments pour une définition du *topos* narratif », 2001.

² Madeleine Jeay, « À la recherche d'unités discrètes de narration. Le motif chez les folkloristes et ethnologues à la suite d'Antti Aarne et Stith Thompson », p. 33-45.

topos destiné à dépeindre l'euphorie collective d'une grande fête : cortège princier, festin, mariage, couronnement d'un roi ou même joies célestes après la mort. On a pu parler à ce sujet de virtuosité ornementale ou même de véritables morceaux de bravoure. [...] Les noms d'instruments deviennent ainsi un *ornatus* rhétorique, d'autant plus subtil que les instruments sont rares et que leur nombre est plus imposant³.

Caractériser ces passages comme de « véritables morceaux de bravoure » relevant de la « virtuosité ornementale » et de la puissance stylistique de l'auteur, comme le fait Pierre Bec, c'est par la même occasion aller au-delà du simple *ornatus* rhétorique pour attirer l'attention sur l'instance narrative responsable de ce déploiement terminologique. On est alors porté à s'interroger sur le glissement du rhétorique au narratif et sur la possibilité de considérer ces épisodes comme un *topos* de type satorien qui pourrait se formuler ainsi : NARRATEUR AFFICHER MAÎTRISE LITTÉRAIRE. À vrai dire, cet énoncé peut s'appliquer à toutes les formes de liste dont la série instrumentale n'est en réalité qu'un cas particulier. Toutefois, comme nous le verrons, cette dernière mérite notre attention dans la mesure où le narrateur médiéval, dans les textes que nous allons considérer, s'identifie à la figure du ménestrel. Il y a là une forme de specularité qui renvoie l'un à l'autre ce narrateur et le catalogue d'instruments, specularité que confirment les listes d'œuvres littéraires qu'exhibe le narrateur ou bien au répertoire de celui qui se présente en jongleur, tout aussi topiques, elles aussi, que les listes d'instruments.

Comme tout autre liste, les séries instrumentales et les listes d'auteurs semblent avoir pour objet de démontrer la compétence littéraire et lexicale de l'auteur. Ce *topos* rejoindrait ainsi la vingtaine de ceux qui figurent dans Satorbase, centrés sur la figure du narrateur, par exemple : NARRATEUR (SE) PRÉTENDRE INCAPABLE ou bien NARRATEUR JUSTIFIER STYLE. Par ailleurs, relativement au statut narratif des séries instrumentales, il nous faut constater qu'elles jouent dans le récit un rôle similaire à d'autres accumulations verbales avec lesquelles nous les verrons associées dans des configurations narratives elles aussi récurrentes. Je renverrai ici à Philippe Hamon qui avait d'une part, mis en évidence les points communs entre la liste et la description, toutes deux qualifiées de « kyste textuel⁴ », et de l'autre constaté la limite floue entre le descriptif et le

³ Pierre Bec, « Note musico-philologique sur l'orgue et l'*aile* chez Guillaume de Machaut », 1993, t. I, p. 150.

⁴ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, 1981, p. 12.

narratif, « deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement)⁵ ».

Comment se fait le passage du rhétorique au narratif ? C'est ce que nous allons observer en parcourant le corpus des séries instrumentales à partir de celle qui apparaît dans le récit de la cérémonie du couronnement d'Arthur dans le *Roman de Brut* de Wace :

Mult out a la curt juleürs
 Chanteürs, estrumenteürs ;
 Mult peüssiez oïr chançuns,
 Rotruenges e novels suns,
 Vïeleüres, lais de notes,
 Lais de vïeles, lais de rotes,
 Lais de harpes, lais de frestels,
 Lires, tympes e chalemels,
 Symphonies, psalteriuns,
 Monacordes, timbes, coruns⁶.

L'épisode commence avec deux énumérations : celle des invités et celle des activités pour les préparatifs de la fête. Après le récit de la cérémonie du couronnement, publique pour Arthur, privée pour la reine, suivie de la messe, vient le moment du banquet, hommes et femmes séparés. L'accent est mis sur la richesse de la vaisselle, la quantité et le raffinement des mets. La séquence suivante est celle des loisirs après le repas : joutes, jeux à l'épée, lancer de pierres et de fléchettes, compétitions de sauts, lutte. Les performances des jongleurs avec leurs instruments figurent parmi ces loisirs. Dans l'*Historia Regum Britanniae* (*L'Histoire des rois de Bretagne*) de Geoffroi de Monmouth dont le *Roman de Brut* se présente comme la traduction, on a la liste d'invités, mais pour les divertissements, ce dernier ne signale que les joutes sportives et les jeux de hasard, ne mentionnant que deux instruments. Il termine avec les présents offerts aux invités avant leur départ.

Wace a développé et structuré cette séquence en une configuration narrative à quatre segments : liste des invités, activités fébriles des serviteurs qui préparent le festin, énumération des instruments et cadeaux de départ aux invités. Cette section, bien plus développée que chez Geoffroi, se déploie sur dix-sept vers, scandée par l'anaphore du

⁵ *Id.*, *Du descriptif*, 1993, p. 91.

⁶ Wace, *Roman de Brut*, 1938-1940, v. 10543-10552. Pierre Bec, « Le premier texte littéraire français contenant des "séries instrumentales". Le *Brut* de Wace (ca. 1155) », 1993. : Wace est le premier à livrer le nom français d'instruments médiévaux dans « un ensemble rhétorico-poétique organisé » (p. 141).

verbe « duna » répété vingt-neuf fois. On le voit, un tel ensemble va au-delà du simple *topos* rhétorique associé à l'*amplificatio*. Le parallèle avec l'*Historia Regum Britanniae* montre bien de la part de Wace qu'il s'agit, plus encore que chez Geoffroi, de donner une dimension littéraire à la chronique, d'« assurer le passage du récit de chronique et de geste à la fable romanesque⁷ ». Ceci d'autant plus que ces énumérations, le plus souvent celles des invités, des instruments de musique et des cadeaux, se retrouvent par la suite de façon récurrente dans les scènes de réjouissances collectives. Ce passage au narratif par la mise en valeur du talent du narrateur, se manifeste aussi chez Wace au sein de la série instrumentale elle-même. À côté des instruments proprement dits où se mêlent sans distinction hauts et bas instruments, apparaissent des genres littéraires comme la rotouenge et le lai, cet ensemble étant lui-même suivi d'une description animée de jeux d'échecs et de dés avec, pour ce dernier, son lexique spécialisé.

On peut saisir le passage du *topos* rhétorique au *topos* narratif dans le sens que je viens de lui donner, en mettant en parallèle la scène du couronnement d'Arthur chez Wace avec celle du mariage d'Œdipe et de Jocaste dans le *Roman de Thèbes* qui précède de quelques années le *Roman de Brut*. Les jongleurs et leurs instruments y sont déjà associés aux scènes de liesse. Selon les variantes que présentent les manuscrits, l'auteur n'y rassemble que de trois à huit instruments :

La oïssiez meint juleor,
meinte chançon viez et novele,
meinte gigue, meinte vïele,
harpes, salterïons et rotes,
rostruenges, sonnez et notes⁸.

Le passage correspond à l'exemple d'*amplificatio* donné par Geoffroi de Vinsauf dans la *Poetria Nova* pour sa présentation d'un festin de roi :

Instrumenta sequi, quorum sua cuique voluptas :
Tibia feminea, tuba mascula, tympana rauca,

⁷ Madeleine Jeay, « 'Infinis exemples pourroie dire'. Le métadiscours médiéval sur les listes », 2013. Cette remarque concernant Chrétien de Troyes s'applique tout autant à Wace (p. 156).

⁸ *Le Roman de Thèbes*, 2008, v. 478-482 mentionne six instruments d'après le ms. Paris BnF fr. 784 : « Vous auriez pu y entendre bien des jongleurs, jouer bien des giges, bien des vielles, des psaltériens, des rotes, chanter rotouenges et diverses mélodies ». Les manuscrits Londres Brit. Libr., Add 34114, éd. Francine Mora-Lebrun, 1995, v. 472-473 et Paris, BnF fr. 275, éd. Luca Di Sabatino, 2016, v. 777-778, ne comportent que trois instruments.

Cymbala praeclara, concors symphonia, dulcis
Fistula, somniferae citharae vidulaeque jocosae⁹.

Suivent les instruments, chacun avec sa propre beauté : la flûte féminine, la virile trompette, le sourd tambourin, les claires cymbales, l'harmonieuse symphonie, la douce syrinx, l'apaisante cithare qui apporte le sommeil et la joyeuse vièle.

La mise en parallèle du passage instrumental du *Roman de Thèbes* avec le déploiement des quatre listes du *Brut*, montre qu'à travers cet ensemble qui se répètera dans les récits de scènes de liesse, Wace fait retour sur le narrateur et sur sa performance. La dimension autoréflexive –je dirai même performative– des ensembles énumératifs en situation de liesse collective est plus évidente encore dans un passage clairement hérité du *Brut* de Wace dans *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes, celui des noces des deux héros. On y retrouve trois des listes du couronnement d'Arthur : celle des invités avec des marques patentes de distance ironique, les performances des jongleurs et les présents qui leur sont faits au moment du départ. La série des instruments témoigne d'effets de littéarité, notamment la répétition anaphorique de termes introducteurs qui donnent du rythme à l'énumération, procédé qui sera repris par la suite :

Chascuns servi de ce qu'il sot :
Cil saut, cil tume, cil enchante ;
Li uns conte, li autres chante ;
Li uns sible, li autres note ;
Cil sert de harpe, cil de rote,
Cil de gigue, cil de vièle,
Cil fleüte, cil chalemele¹⁰.

Renaud de Beaujeu reprend le même type d'effets dans le *Bel Inconnu*, avec sa propre série lorsqu'il présente les jongleurs qui s'affichent aux mille fenêtres du château de la Terre Gaste où ils participent des enchantements qui attendent le héros : haches au-dessus de sa tête prêtes à le frapper ou chevalier avec une corne sur le front qui crache du feu. Chez lui, l'hypotexte d'*Érec et Énide* est évident, puisque son énumération reprend deux des traits

⁹ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, 1962, p. 217. Ma traduction.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, 1992, v. 2036-2042 : « Chacun montra ce qu'il savait faire, / l'un des sauts, l'autre des culbutes, un troisième des tours de magie ; / l'un conte, l'autre joue d'un instrument, / qui de la harpe, qui de la rote, / qui de la viole, qui de la vielle, / qui de la flûte, qui du chalumeau. » L'énumération se poursuit jusqu'au vers 2050.

stylistiques de Chrétien de Troyes, l'anaphore et le jeu d'alternance des expressions « li uns, li autres¹¹ ». Toutefois, le passage est en quelque sorte un hapax puisque, contrairement au contexte habituel de la série instrumentale, celle du *Bel Inconnu* n'accompagne pas l'évocation de festivités. Tout en participant à l'atmosphère fantastique propre à la matière de Bretagne, la scène contribue à la parodier par la rupture que crée l'effet de liste. De ce fait, loin d'être un simple ornement rhétorique, la série instrumentale du *Bel Inconnu* relève de la diégèse et présente donc également une dimension narrative.

Si l'on excepte cet exemple, la performance des jongleurs avec sa série instrumentale devient présence récurrente des épisodes de noces : en conclusion de l'*Âtre périlleux*¹² ou bien dans l'évocation de celles auxquelles rêve Pygmalion avec Galatée, la statue qu'il vient de sculpter et dont il est tombé amoureux dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun qui lui aussi recourt à l'anaphore - « et » dans son cas - pour mettre en valeur les éléments de son énumération :

Puis prent fresteaus et refrestele
 Et chalumiaus et chalumele
 Et tabour et fleüste et tymbre,
 Et tabore et fleüste et tymbre ;
 Et cytole et trompe et chevrie,
 Et cytole et trompe et chevrie ;
 Et saleterion et viele,
 Et salterionne et viele¹³.

On peut noter la variante que constitue la série instrumentale lors de fiançailles, par exemple dans *Guillaume de Palerne*¹⁴. La liste d'instruments fait partie également des récits de tournois, dans le cadre des festivités données lors de ces rencontres chevaleresques, par exemple dans la *Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil¹⁵.

¹¹ Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, 2003, v. 2880-2899 : « L'un voit as fenestres harper, / L'autre delés celui roter ; / L'uns estive, l'autre viele, / Li autres gigne et calimele / Et cante cler comme serainne, / Li autres la citole mainne, / Li uns entendoit au corner / Et l'autres au bien flahuter ; / Li un notoient lais d'amor. »

¹² *L'atre périlleux*, 1994, v. 6639-6644.

¹³ Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, 1992, v. 21025-21059 et v. 21047-21054 pour la section anaphorique : « [II] prend des pipeaux et joue du pipeau, des chalumeaux et joue du chalumeau, il prend des tambours, des flûtes et des tambourins, et frappe et flûte et tambourine ; il prend des citoles, des trompes et des chevrettes, et il citole, trompette et chevrette, il prend des psaltérions et des vielles et psalterionne et vielle. » On remarquera le jeu du poète avec la duplication des termes, d'abord les substantifs désignant les instruments, puis les verbes. Dans l'exemple suivant, le récit des noces des parents de Richard se réduit à la liste d'instruments après l'évocation de la cérémonie nuptiale par l'archevêque et la mention du repas : *Richard li Biaus*, 1983, v. 4123-4130.

¹⁴ *Guillaume de Palerne*, 1990, v. 2928-2936.

¹⁵ Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, 1922, v. 3822-3830.

En ce cas encore, la reprise du topos va avec celle de traits stylistiques qui lui sont associés puisque l'énumération est scandée par l'alternance « l'uns / l'autre ».

L'exemple de *Floriant et Florette* va nous permettre d'observer les deux situations, la série instrumentale comme *amplificatio* rhétorique et d'autre part, opérant comme élément de la diégèse. Les huit instruments représentés sur l'une des tentures qui ornent la nef enchantée que Morgane a offerte à Floriant sont de l'ordre de l'*ekphrasis* et donc de l'*amplificatio* rhétorique pour appuyer la description¹⁶. En revanche, la série qui accompagne les performances des ménestrels aux noces et le couronnement de Floriant et de Florette est la démonstration par le narrateur de sa capacité de jouer d'un *topos* illustré par le modèle qu'est pour lui Chrétien dont les romans constituent un hypotexte évident au sien¹⁷. Elle l'est aussi de sa compréhension de la variabilité inhérente au topos. Dans la variante qu'il propose, la série instrumentale est scindée en deux, une première partie accompagnant le cortège qui se rend à la cérémonie, suivie de l'énumération des invités, tandis que la seconde partie vient après le festin.

La donnée de la longueur est à prendre en compte dans la distinction entre l'énumération d'instruments comme élément quasi obligé d'une scène festive qui serait à portée simplement rhétorique et le caractère narratif qu'on est tenté de lui donner par le lien qu'elle entretient avec la figure du narrateur à partir du moment où elle contribue à le mettre en valeur¹⁸. Même si on peut admettre qu'une simple suite de quelques termes puisse faire écho au *topos* mis en place par Wace dans le *Roman de Brut*, le propos n'est pas nécessairement dans leur cas la mise en scène du défi lexical et poétique que représente pour l'auteur non seulement leur accumulation, mais aussi le fait d'imprimer sa marque par les diverses façons d'en rythmer la disposition, notamment par l'usage de l'anaphore. On peut bien entendu s'interroger sur la rigueur d'un tel critère. Que penser par exemple de la liste de la *Continuation de Perceval* qui a été évoquée plus haut ? Elle ne comporte que sept vers pour quatorze instruments, mais elle reprend à Chrétien de Troyes dont

¹⁶ *Floriant et Florete*, 2003, v. 912-916.

¹⁷ *Ibid.*, v. 5962-5980.

¹⁸ Voir par exemple pour ces listes courtes : Jean Renart, *L'escoufle*, 1974, v. 1730-1733, noces de Richard de Montivilliers et de la princesse de Gênes (« Il n'est estrumens qui n'i sont / Quant on les amaine au moustier : / Symphonies, rotes, sautier, / Harpes, fleuhutes et vieles. ») ou Philippe de Rémi, *Jehan et Blonde*, 1984, v. 4761-4763, pour les noces de Jehan et Blonde (« Après disner i eut vieles / Muses et harpes et freteles / Qui font si douces melodies. »). Autre exemple dans le *Chevalier à l'épée* dans le cadre d'un magnifique repas offert à Gauvain, 1972, v. 799-803.

Gerbert de Montreuil poursuit l'aventure du *Conte du Graal*, la même façon de scander la succession des termes par l'alternance « les uns / les autres ». Dans le récit des noces de la Manekine et du roi d'Écosse dans *La Manekine* de Philippe de Rémi, la séquence des ménestrels avec leurs instruments en compte une dizaine¹⁹. Plus significatifs que le nombre en soi sont en ce cas les deux traits représentatifs de notre *topos* mettant en scène un narrateur qui affiche sa maîtrise littéraire dans le cadre de l'évocation de festivités, notamment lors d'un mariage. D'une part, la liste instrumentale constitue l'une des composantes de la configuration narrative du récit de noces puisqu'elle prend place parmi les autres éléments, fidèlement repris, que sont les préparatifs du festin, l'évocation des invités et la distribution de cadeaux à ces derniers avant leur départ²⁰. D'autre part, elle s'identifie au personnage du ménestrel et à son activité. De toute évidence, le passage fait retour sur la narrativité du récit ou plutôt sur la relation du narrateur avec son récit. Il illustre parfaitement le propre du *topos* satorien qui est de reprendre une configuration devenue topique à la suite de reprises répétées après une première occurrence.

La série instrumentale possède, on le voit, une dimension spéculaire qui devient évidente dans une série de pièces parodiques qui mettent en scène un jongleur identifié à sa performance et à ses instruments ainsi qu'aux œuvres à son répertoire, les deux types d'énumération jouant un rôle similaire. Ainsi dans la joute verbale qui oppose deux ménestrels qui se font valoir en dénigrant leur rival, l'un d'eux répond aux moqueries dévalorisantes du premier, par l'énumération des instruments dont il sait jouer, puis par une série de textes dont la variété embrasse l'ensemble des genres littéraires²¹. À travers la figure du jongleur, cette exhibition d'un répertoire renvoie bien à l'auteur de la pièce démontrant sa connaissance du canon littéraire. Ce retour sur sa propre compétence est encore plus flagrant dans un *sirventès* du troubadour Guiraut de Calanson qu'il prétend adresser à son jongleur pour l'instruire de ce qu'il devrait être capable de faire : jouer d'une

¹⁹ Philippe de Rémi, *La Manekine*, 2012, v. 2292-2302 : « Li menestrel dont en alerent / Cascuns a son mestier servir / Pour leur soudees desservir. / Nus ne querroit la melodie / Qui fu loeques endroit oïe : / Vieles, estives, fretiaus, / Muses, harpes et moyniaus, / Cytoles et psalterïons, / Trompes, buisines et clerons, / Tuit cil i font tant de mervelles / Que ne furent mais leur pareilles » ; trad. : « Alors les ménestrels jouèrent tous de leurs instruments pour mériter leur salaire. Personne ne pourrait retrouver la mélodie qui fut alors entendue en ce lieu : vièles, flageolets, flûtes, musettes, harpes et cors, cithares et psaltériens, trompes, trompettes et clairons. »

²⁰ La boutade du narrateur renvoie au *topos* de la liste d'invités pour laquelle on peut émettre la même hypothèse : « Dont le ne sai mie les nons / Ne du savoir n'est nus mestiers. » : « je ne connais pas leurs noms, mais il n'est pas nécessaire de le savoir », v. 2260-2261.

²¹ *La response de l'un des deus ribauz*, 2003, p. 42-53, v. 29-35.

quinzaine d'instruments, mais aussi jongler et faire des acrobaties ou montrer des marionnettes. L'essentiel de la pièce est cependant consacré à un catalogue de textes qui révèle de la part de l'auteur une solide culture livresque qui est bien loin de correspondre à celle que l'on s'attend à trouver chez un simple joueur de tours. Parmi les quelque quatre-vingts œuvres énumérées, sont convoquées non seulement celles qui relèvent du répertoire vernaculaire des chansons de geste et du récit arthurien, mais aussi du savoir scolaire renvoyant aux matières antiques et bibliques²².

Pour rester en domaine occitan, le roman de *Flamenca* offre un exemple plus manifeste encore de la façon dont le narrateur affiche sa maîtrise littéraire, selon la dénomination du *topos* que nous avons relié aux séries instrumentales et à celles qui les accompagnent. Le contexte est celui auquel on s'attend, des noces d'Archambault avec Flamenca. Le passage est conforme à la structure du *topos* associé au récit de festivités. On a d'abord l'envoi des invitations, puis la liste de provisions pour le banquet et les performances des jongleurs accompagnés d'une dizaine d'instruments, évocation qui se déploie en un ample répertoire d'œuvres. La séquence commence avec une série de lais, d'abord celui du *Chèvrefeuille* de Marie de France, puis d'autres autour de Tristan et Iseut. Suivent une douzaine d'instruments et des tours d'acrobatie repris du *sirventès* de Guiraut de Calanson, ainsi que la plupart des textes qu'il mentionne et qui réfèrent à la même culture scolaire. L'auteur ajoute sa propre connaissance des textes vernaculaires avec des références aux romans de Chrétien de Troyes, au *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, à des chansons de geste et à des textes lyriques comme ceux du troubadour Marcabru²³.

Si l'expansion des séries énumératives est un indice de leur caractère autoréflexif pointant la performance du narrateur, on peut en trouver une illustration dans les deux listes d'instruments de musique de Guillaume de Machaut. Le *Remède de Fortune* où se situe la première, présente une série de huit de pièces illustrant les formes fixes du XIV^e siècle, insérées dans un récit qui prend de ce fait le caractère d'un art poétique. Elle fait succéder plus d'une quarantaine de termes globalement classés selon les catégories

²² François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, 1972, p. 563-595.

²³ *Flamenca. Roman occitan du XIII^e siècle*, 2014, v. 792-706.

instrumentales²⁴, sans autre effet que leur accumulation, comme s'il s'agissait précisément de relever le défi d'en nommer le plus possible dans un désir d'exhaustivité que résume la conclusion : tout ce qu'on « puet faire / De dois, de penne et de l'archet²⁵ ». Située dans le cadre de réjouissances dans un parc où dames et chevaliers s'amuse à danser et à chanter, elle a été précédée de l'évocation des préparatifs du banquet centrée sur l'énumération des activités de ceux qui sont chargés de le préparer²⁶. Ce n'est pas tant dans la reprise de la séquence narrative « récit de festivités » qu'il faut voir l'empreinte du narrateur dans cet exemple, mais dans l'ampleur et le caractère qu'il donne à cette reprise. Chez le polyphoniste Guillaume de Machaut, il s'agit, tout en inventoriant un domaine qui lui est familier, de donner une image sonore de la richesse de la langue, de suggérer l'aspiration à l'harmonie à travers la diversité des instruments.

C'est ce qu'il énonce explicitement pour introduire la série instrumentale tout aussi longue de *La Prise d'Alexandrie* qui accompagne les festivités organisées pour la réception à Prague du roi Pierre 1^{er} de Chypre par l'empereur Charles 1^{er} de Luxembourg :

La avoit de tous instrumens,
Et s'aucuns me disoit : « Tu mens »,
Je vous diray les propres noms
Qu'il avoient & les seurnoms,
Au meins ceuls dont j'ai congnoissance,
Se faire le puis sans ventance²⁷.

Le goût de Machaut pour la nomenclature dont témoigne la longue énumération de trente-cinq termes, est à mettre en parallèle avec trois listes que l'on rencontre lors de l'expédition destinée à s'emparer d'Alexandrie. Il y a d'abord une série d'armes à embarquer sur les bateaux, puis celles des vaisseaux eux-mêmes que le poète s'attache à nommer avec exactitude, enfin la liste des chevaliers et écuyers qu'il connaît ayant embarqué dans la troisième galère :

En la galee dont je vous conte,

²⁴ Guillaume de Machaut, *Le remède de Fortune*, 1988, v. 3959-3988. Il y a d'abord la famille des cordes pincées et à archet, puis celle des vents, pour revenir aux cordes avec quelques percussions parmi les autres instruments.

²⁵ *Ibid.*, v. 3986-3987 : « tout ce qu'on peut faire, avec les doigts, une plume ou un archet ».

²⁶ *Ibid.*, v. 3914-3940.

²⁷ Guillaume de Machaut, *La Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre 1^{er} de Lusignan*, 1968, v. 1140-1145. La liste qui va jusqu'au vers 1168, comprend 35 noms d'instruments.

Vingt cinq chevaliers par conte
 Avoit, que tous vous nommeray²⁸.

Sous la formule convenue d'humilité de celui qui ne veut pas se vanter, inventorier un univers auquel il s'identifie est pour le poète, démontrer la maîtrise qu'il en possède²⁹.

La présentation de mon hypothèse sur le glissement du *topos* rhétorique au *topos* narratif se terminera sur un retour en arrière à la fin du XIII^e siècle, avec les trois longues listes instrumentales du *Cléomadès* d'Adenet le Roi. Deux d'entre elles apparaissent dans la situation classique de réjouissances, les fêtes bi-annuelles du roi Carmant et les noces de Cléomadès et Clarmondine. Dans la première, Adenet commente l'importance de son énumération et justifie le nombre des instruments qu'il va mentionner par le goût du souverain pour les ménestrels :

n'i failloit estrumens qui vaille,
 car li rois Carmans tant amoit
 menestreus que de tous avoit³⁰.

La série, qui accompagne le mariage et le couronnement des deux héros, développe le commentaire du narrateur sur la vingtaine des instruments qu'il a rassemblés en attirant l'attention sur leur nombre, signe du prestige de ces noces, mais aussi du défi lexical que pose leur identification :

Estrumens de mainte maniere
 i ot et avant et arriere
 de toutes pars et de tous lés
 que je ne vous ai pas nonnés,
 car de maint pays i estoient
 menestrel qui assez savoient
 de ce k'afiert a menestrel³¹.

²⁸ *Ibid.*, v. 4602-4604 : « Dans la galère dont je vous parle, on comptait vingt-cinq chevaliers que je vous nommerai ».

²⁹ Même si un poète rhétoriqueur comme Jean Molinet ne peut pas être considéré dans cette réflexion sur la dimension narrative de la liste d'instruments, la façon dont il s'en sert pour déployer les artifices de sa technique poétique mérite d'être signalée. On peut mentionner les instruments sollicités dans la déploration de la mort de Philippe le Bon avec ses allitérations (*Le Throsne d'honneur, Les Faictz et Dictz*, 1936, t. I, p. 39, v. 57-64), l'accumulation de 28 termes pour traduire la jubilation produite par le chant des sirènes (*Le Naufrage de la pucelle, ibid.*, p. 90) ou celle de 25 termes pour célébrer la victoire des troupes burgundo-flamandes sur les troupes françaises (*La Journée de Théroouenne, ibid.*, p. 128, v. 17-24).

³⁰ Adenet le Roi, *Cleomadés*, 1951 t. V, v. 2882-2884. Le passage va des vers 2878 à 2894.

³¹ *Ibid.*, v. 17295-17301 ; v. 17281-17294 pour la liste d'instruments.

La troisième de ces listes s'inscrit dans une autre configuration narrative que celle de l'épisode festif, car elle s'apparente à celle du déguisement d'un personnage en jongleur³². Alors qu'elle avait été enlevée par l'ignoble magicien Crompart, la belle Clarmondine, la fille du roi Carmant de Toscane, est tirée de ses griffes par Meniadus, le roi de Salerne. L'affreux ravisseur meurt et elle se fait passer pour une orpheline auprès de son sauveur, veuve d'un ménestrel renommé, se rendant à Rome pour récupérer les instruments qu'il y aurait laissés afin de les vendre. La démonstration de l'expertise du prétendu défunt, ou plutôt celle du narrateur, se traduit par une série de dix-sept termes se terminant par une formule devenue elle aussi topique au sujet de la quantité de ceux qu'il aurait pu encore nommer : « et d'autres instrumens assés / que ne vous ai pas tous nommés³³ ». En épouse de ménestrel, Clarmondine raconte une belle histoire à ses auditeurs où l'énumération des instruments sert plus à montrer les connaissances techniques qu'elle a acquises qu'à orner son discours. Sachant qu'Adenet le Roi fut lui-même ménestrel attaché à plusieurs cours princières, on ne peut s'empêcher de penser que la scène prend valeur de mise en abyme. Dans la chanson de geste *Huon de Bordeaux* qui me servira de conclusion, l'identification est complète avec le jongleur que rencontre le héros, dont le « nom de scène » n'est autre qu'Instrument et qui se présente avec les deux instruments emblématiques de son activité :

Estrument sus per droit nom appelez,
En paiennie n'ait nulz teil mennestrez.
Ve ci ma herpe, dont je sai bien herper,
Et ma vieille dont je sai vieiller³⁴.

Je ne pense pas utile d'ajouter de commentaire à la démonstration éloquente que fait ici le ménestrel de *Huon de Bordeaux* de l'identification entre cette figure récurrente de la performance poétique et les instruments qui lui permettent de l'illustrer. À travers cette figure, c'est bien au narrateur et à sa maîtrise littéraire et lexicale que renvoie la liste d'instruments de musique, comme les textes convoqués ici nous l'ont montré. À ce titre,

³² Sur cette configuration narrative voir Silvère Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles...*, 2005, p. 487-542. On peut y voir une variante du *topos* plus général dont la dénomination dans Satorbase est la suivante : TRAVESTIR_IDENTITÉ.

³³ *Cleomadés*, v. 7257-7258.

³⁴ *Huon de Bordeaux*, 2003, v. 7524-7527 : « Mon nom est Estrument, et il n'y a pas dans toutes les terres païennes un ménestrel qui me vaille : voici la harpe dont je sais bien jouer et la vielle dont je me sers à merveille ». Il faut noter que « estrument » est une graphie médiévale d'« instrument ».

elle ne relève pas simplement de l'*ornatus*, mais elle répond bien à la définition du topos comme composante du récit au même titre que les situations festives avec lesquelles elle se trouve généralement associée.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ADENET LE ROI, *Cleomadés, Les œuvres d'Adenet le Roi*, De Tempel, 1951 [A. Henry (éd.)].

CHRETIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), 1992 [J.- M. Fritz (éd. et trad.)].

Flamenca, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 2014 [F. Zufferey (éd.); trad. V. Fasseur (trad.)].

Floriant et Florete, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2003 [A. Combes et R. Trachsler (éd.)].

GERBERT DE MONTREUIL, *La continuation de Perceval*, Paris, Honoré Champion (Classiques français du Moyen Âge), 1922 [M. Williams (éd.)].

GUILLAUME DE MACHAUT, *La Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre 1^{er} de Lusignan*, Osnabrück, Otto Zeller, 1968 (réimpr. de l'édition de 1877) [M. L. de Mas Latrie (éd.)].

—, *Le remède de Fortune*, Athens et Londres, The University of Georgia Press, 1988 [J. I. Wimsatt et W. W. Kibler (éd.)].

Guillaume de Palerne, Genève, Droz (Textes littéraires français), 1990 [A. Micha (éd.)].

Huon de Bordeaux, Paris, Honoré Champion (Les Classiques français du Moyen Âge), 2003 [W. W. Kibler et F. Suard (éd. et trad.)].

JEAN DE MEUN, *Le roman de la Rose*, Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), 1992 [A. Strubel (éd. et trad.)].

JEAN RENART, *L'escoufle*, Genève, Droz Textes littéraires français), 1974 [F. Sweetser (éd.)].

MOLINET, Jean, *Les Faictz et Dictz*, Paris, SATF, 1936 [N. Dupire (éd.)].

La response de l'un des deus ribauz, dans *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, Louvain-Paris, Peeters (Ktemata), 2003, p. 42-53 [W. Noomen (éd.)].

L'atre perilleux, éd. Nancy B. BLACK, New York et Londres, Garland, 1994.

Le Chevalier à l'épée, Édimbourg et Londres, Scottish Academic Press, 1972 [R.C. Johnston et D.D.R. Owen (éd.)].

Le Roman de Thèbes, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1995 [F. Mora-lebrun (éd.)].

—, Paris, Gallimard, 2008 [A. Petit (éd. et trad.)].

—, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge), 2016 [L. di Sabatino (éd.)].

PHILIPPE DE REMI, *Jehan et Blonde*, Paris, Honoré Champion (Les Classiques français du Moyen Âge), 1984 [S. Lecuyer (éd.)].

—, *La Manekine*, Paris, Honoré Champion (Les Classiques français du Moyen Âge), 2012, [M.M. Castellani (éd. et trad.)].

RENAUD DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, Paris, Honoré Champion (Classiques Moyen Âge), 2003 [M. Perret (éd.)].

Richard li Biaus, Paris, Honoré Champion (Les Classiques français du Moyen Âge), 1983
[A. J. Holden (éd.)].

WACE, *Roman de Brut*, Paris, Société des anciens textes français, 1938-1940 [I. Arnold
(éd.)].

Sources secondaires

BEC, Pierre, « Note musico-philologique sur l'orgue et l'aile chez Guillaume de Machaut »,
Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet, Paris,
Honoré Champion (Moyen Âge), t. I, 1993, p. 149-161.

—, « Le premier texte littéraire français contenant des “séries instrumentales”. Le *Brut* de
Wace (ca. 1155) », dans Maria SELIG, Barbara FRANK et Jörg HARTMANN (éds.),
Le Passage à l'écrit des langues romanes, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993,
p. 235-245.

FARAL, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents
sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1924.

FERRAND, Nathalie, « Du topos selon E. R. Curtius aux recherches de la Sator : éléments
pour une définition du topos narratif », dans Nathalie FERRAND et Michèle WEIL
(éds.), *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions
de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses de la Méditerranée, 2001,
p. 27-32.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

—, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

JEAY, Madeleine, « ‘Infinis exemples pourroie dire’. Le métadiscours médiéval sur les
liste », dans Sophie MILCENT-LAWSON, Michelle LECOLLE et Raymond MICHEL
(éds.), *Liste et effet de liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres),
2013, p. 149-161.

—, « À la recherche d'unités discrètes de narration. Le motif chez les folkloristes et ethnologues à la suite d'Antti Aarne et Stith Thompson », dans Nathalie FERRAND et Michèle WEIL (éds.), *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses de la Méditerranée, 2001, p. 33-45.

MENEGALDO, Silvère, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge), 2005.

PIROT, François, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelone, Real Academia de Buenas Letras, 1972.