

## La condition du pastiche dans le roman lyrico-narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*)

Isabelle Arseneau

Volume 46, numéro 3, 2010

Faute de style : en quête du pastiche médiéval

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/045120ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/045120ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arseneau, I. (2010). La condition du pastiche dans le roman lyrico-narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*). *Études françaises*, 46(3), 99–122. <https://doi.org/10.7202/045120ar>

Résumé de l'article

La relecture du *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole* (1212-1214) fait apparaître que, au contraire de ce que l'on a souvent avancé, ce roman lyrico-narratif répond à des objectifs qui vont bien au-delà de la thésaurisation des chansons qu'il « brode » à la trame du récit. L'examen méthodique de la laisse épique et des 46 fragments lyriques qui y sont insérés fait plutôt apparaître que l'invention le dispute fortement à la conservation et à la monumentalisation que l'on serait en droit d'attendre d'une « anthologie ». En effet, il y a dans l'ensemble des pièces rapportées quelques morceaux qui se détachent du lot et qui invitent au réexamen des frontières médiévales entre les différentes pratiques imitatives. En l'absence de tout autre témoin manuscrit, les analyses thématique, stylistique et formelle de la chanson que l'auteur attribue à « Gautier de Saguies » et de la laisse qu'il dit emprunter au *Gerbert de Metz* tendent plutôt à suggérer que le romancier a succombé à la tentation du pastiche.

# La condition du pastiche dans le roman lyrico- narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*)

ISABELLE ARSENEAU

Composé par Jean Renart entre 1212 et 1214, le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* est reconnu pour avoir été le premier à user du procédé d'insertions lyriques<sup>1</sup>. Œuvre hybride, le roman intègre au corps du texte une laisse épique et 46 pièces lyriques, dont certaines se retrouvent également dans les chansonniers des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Au contraire de ce que l'on a souvent avancé, *Guillaume de Dole* répond à des objectifs qui vont bien au-delà de la thésaurisation des chansons du temps<sup>2</sup>. L'examen méthodique des fragments lyriques qui y sont insérés fait plutôt apparaître que l'invention le dispute fortement à la conservation et à la monumentalisation que l'on serait en droit d'attendre d'une anthologie : une fois exclus les rondets de carole dont les refrains réapparaissent dans d'autres chansons<sup>3</sup>, 19 des 47 morceaux

1. *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* (éd. Félix Lecoy), Paris, Honoré Champion, coll. «Classiques français du Moyen Âge», 1970. Sur les insertions lyriques, voir surtout Emmanuèle Baumgartner, «Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart», *Romance Philology*, vol. 35, n° 1, 1981, p. 260-266.

2. Ainsi, pour Rita Lejeune, *Guillaume de Dole* constitue «un document très précieux sur toute la littérature d'une époque et sur le goût que le monde lisant d'alors avait de cette littérature» (*L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 144). Voir aussi p. 130 : «L'intérêt du roman, auquel on peut aussi accorder une valeur de "document", s'en trouve augmenté» (nous soulignons).

3. «Yet refrains pose seemingly insurmountable problems in the quest for their original contexts : such anonymous, inclusive forms of speech and melody do not easily admit a notion of original, authorial creation» (Douglas Kelly, *Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*, Leiden, Brill, 1999, p. 244). Sur les rondets

insérés sont inconnus par ailleurs<sup>4</sup>, tant en amont qu'en aval. Ces insertions constituent un spectre représentatif de la production lyrique du Moyen Âge central : on dénombre une laisse épique, des chansons courtoises, des chansons de toile, des pastourelles, des rondets de carole et une chanson de mal-mariée (chanson dramatique). On retrouve même des chansons dont le type est peu répandu ou constitue un hapax, qu'il s'agisse de la strophe qui s'étend des vers 3419 à 3430 et qui, comme l'écrit Félix Lecoy, pourrait bien être une « sorte de "tornoi des dames", genre littéraire [...] que nous connaissons mal<sup>5</sup> », ou de la chanson des vers 2398 à 2404, « genre dont nous ne connaissons pour ainsi dire pas d'autre représentant<sup>6</sup> ».

La plus élémentaire prudence voudrait que l'on conclue à la transmission déficiente de ces œuvres lyriques et, du même coup, à la disparition de tous les autres témoins manuscrits. On peut cependant aussi choisir de prendre au mot le narrateur du prologue de *Guillaume de Dole* qui, comme le rappelle Michel Zink, « jette sur lui-même la suspicion d'un faux<sup>7</sup> ». Se targuant de faire œuvre nouvelle (« une novele chose », v. 12), le narrateur annonce un roman dans lequel on « chante et lit » (v. 19) et pousse l'audace jusqu'à proposer que

[...] est avis a chascun et samble      [...] chacun pense que le romancier a pu  
Que cil qui a fet le romans              lui-même composer le texte des chansons,  
Qu'il trovast toz les moz des chans,    tellement elles s'accordent bien au récit<sup>8</sup>.  
Si afierent a ceuls del conte.

*Guillaume de Dole*, v. 26-29.

de carole — dont *Guillaume de Dole* a conservé les plus anciens exemples —, voir Robert Mullally, « Cançon de carole », *Acta Musicologica*, vol. 58, n° 2, 1986, p. 224-231.

4. S'il est courant de défendre la thèse de la circulation orale (et déjà ancienne, au moment où écrit Jean Renart) des différents genres lyriques, les travaux de Maurice Accarie et d'Edmond Faral nous invitent néanmoins à envisager que l'auteur de *Guillaume de Dole* peut être l'inventeur de certains d'entre eux, dont la chanson de toile ou d'histoire. Voir Maurice Accarie, « La fonction des chansons du *Guillaume de Dole* », dans Maurice Accarie (dir.), *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance (histoire, langue et littérature)*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice », 1983, p. 13-29 et Edmond Faral, « Les chansons de toile ou chansons d'histoire », *Romania*, t. 69, 1946-1947, p. 433-462.

5. Félix Lecoy, « Introduction », dans Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. cit., p. xxix.

6. *Ibid.*, p. xxvi.

7. Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979, p. 29.

8. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2008, p. 73.

Cette suggestion à peine voilée mérite qu'on s'y attache et qu'on se demande, en procédant d'abord à un examen comparatif du roman et des chansonniers, si même les critiques les plus sensibles au ludisme de l'œuvre n'auraient pas sous-estimé la capacité d'invention lyrique du romancier et exagéré la valeur documentaire de ce qui se définit après tout comme un *roman* (v. 1, 11, 27).

Si plusieurs reconnaissent que les vers du prologue sont de nature à jeter le doute sur la paternité de quelques-unes des insertions, la plupart n'en concluent pas moins que l'auteur est « sans peine lavé de ce soupçon puisque les chansons qu'il cite sont *pour beaucoup d'entre elles* bien connues d'autre part<sup>9</sup> ». La collation du roman et des chansonniers tend pourtant à montrer que plusieurs pièces échappent à ce constat. En effet, il y a dans l'ensemble des pièces insérées quelques morceaux qui se détachent du lot et qui invitent au réexamen des frontières médiévales entre les différentes pratiques hypertextuelles qui procèdent « d'un effort d'imitation<sup>10</sup> », notamment la parodie et le pastiche. La chanson que le romancier attribue à « Gautier de Saguies » (v. 5232-5251) et la laisse qu'il dit emprunter au *Gerbert de Metz* (v. 1335-1367) se signalent toutes deux par l'histoire singulière de leur transmission et de leur réception : conservées isolément, elles ne sont attestées par *aucun* autre manuscrit et elles possèdent dans le roman un statut particulier qui les isole doublement des autres insertions : avec la chanson de « Belle Aiglentine » — qui compte 61 vers et à propos de laquelle Michel Zink a déjà parlé de pastiche<sup>11</sup> —, elles constituent les insertions les plus étendues (respectivement 21 vers et 33 vers). La chanson courtoise et la laisse forgée présentent aussi quelques irrégularités qui touchent au plan de la production du texte. Les analyses thématique et stylistique

9. Michel Zink, *op. cit.*, p. 29. Maureen B. McCann Boulton, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 13 : « Did Jean really hope to fool his audience? Hardly, it would seem, as he actually identified some of the real authors in the text. » (« Jean espérait-il vraiment tromper ses auditeurs/lecteurs? Il y a peu de chance que ce soit le cas, puisqu'il lui arrive de citer le nom des auteurs réels dans son texte » [notre traduction]). Voir aussi Douglas Kelly, *op. cit.*, p. 244.

10. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], p. 102.

11. Michel Zink, « Suspension and Fall: The Fragmentation and Linkage of Lyric Insertions in *Le Roman de la Rose* (Guillaume de Dole) and *Le Roman de la Violette* », dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 105-121.

de ces deux morceaux « rapportés » tendent à suggérer que le romancier a cédé à la tentation du pastiche.

### Le pastiche à l'épreuve de la mouvance

Sans être à proprement parler une simple compilation<sup>12</sup>, *Guillaume de Dole* offre un panorama plutôt complet des genres littéraires en vogue au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Les multiples renvois intertextuels convoquent autant les trois matières canoniques (de Rome, de France et de Bretagne)<sup>13</sup> que le *Roman de Renart* et le corpus des récits brefs<sup>14</sup>, sans compter les très nombreuses insertions lyriques qui ont fait le succès critique de ce roman et à cause desquelles Maurice Accarie et Nicole Chareyron sont allés jusqu'à parler de « comédie musicale » et d'« opérette »<sup>15</sup>. Il est courant de répartir les pièces rapportées en deux grandes catégories : les chansons courtoises (le grand chant courtois d'oc et d'oïl) et les chansons « d'allure ou d'inspiration plus traditionnelle (sinon plus populaire)<sup>16</sup> ». Elles semblent pouvoir se distribuer aussi selon un autre critère, qui recoupe d'ailleurs un type d'ordonnement fré-

12. Voir par exemple Christopher Callahan, « The Evolution of the Lyric Insertion in Thirteenth-Century-Narrative », *Essays in Medieval Studies*, vol. 7, 1990, p. 30 : « lyric compilation » ; Sylvia Huot, *From Song to Book : the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1987, p. 108 : « anthology of performance ».

13. **matière de Rome** : v. 40 (« grant siege de Troie »), 1605 (« le tens Paris de Troie »), 5335-5349 (de la naissance d'Hélène au dénouement de la Guerre de Troie), 2880 (« Alixandres ») et 5320 (« Puis q'Alixandres fist a Tyr ») ; **matière de France** : v. 1748 (« Cil raconte de Rainceval »), 1756 (« Non por oïr de Charlemaïne »), 2304 (« N'onques Vivieus d'Aleschans »), 2755 (« Certes Rollanz nel valut onques »), 4509-4510 (« Puis que Berte as granz piez nê Aude/Morut, qui fu suer Olivier »), 1335-1368 (« vers de Gerbert ») ; **matière de Bretagne** : v. 170 (« le tens roi Marc »), 5507 (« Quant Tristrans ama plus Yseut »), 1747 (« Cil conte ci de Perceval »), 2880 (« Alixandres ne Percevaus »), 3160 (« Des armes Keu le seneschal »), 3164 (« assez plus fel que ne fu Keus »), 4619 (« a la court le bon roi Artu »), 4681 (« neïs au tens le roi Artur »).

14. **Roman de Renart** : Les vers 438 à 444 renvoient directement à la septième branche du *Roman de Renart* : « Ainçois pristrent a forçoier/[...] goupieux/ Qui ont par devers les cortiez/Dan Constanz tolu maint chapon » ; v. 5421 : « Dont savra il mout de Renart » ; **lais et fabliaux** : v. 5511 (« et Lanvax, et autretex .xx. »), 2546 (« Cist a passé Graalent Muer ») et 1466 (« et fabliaus, ne sai .III. ou .IIII. »).

15. Maurice Accarie, art. cit., p. 26 et Nicole Chareyron, « Voix narrative, fantaisie lyrique et parole dramatique dans une opérette médiévale : *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* de Jean Renart », dans Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette (dir.), *Furent les merveilles pruvees et les aventures trueves*. *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 129-145.

16. Félix Lecoy, « Introduction », dans Jean Renart, *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*, éd. cit., p. XXIII.

quent dans les chansonniers : le roman fait alterner des chansons anonymes — dont certaines sont inconnues par ailleurs — et des chansons signées — dont l'auteur peut être cité ou non par le romancier.

Sans aller jusqu'à parler d'attributions fausses ou erronées à propos des chansons signées, on doit reconnaître qu'il y a parfois flottement et que les noms d'auteurs fournis par Jean Renart ne correspondent pas toujours aux attributions qu'on peut lire dans les principaux chansonniers<sup>17</sup> qui, eux, accordent une grande importance à la paternité des pièces reproduites<sup>18</sup>. Il n'y a que deux des six chansons pour lesquelles Jean Renart fournit un nom d'auteur qui échappent à ces incertitudes. Ainsi, la pièce « Quant flors et glais et verdure s'esloigne<sup>19</sup> » (RS 1779), que le romancier attribue à « monseignor Gasçon » (v. 844), a été conservée dans dix manuscrits<sup>20</sup>, où elle est soit anonyme (O, R, U, V), soit invariablement attribuée à Gace Brûlé (C, K, M, N, P, X), tant par les différents copistes que par les lecteurs successifs, notamment celui du chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (U) qui note dans la marge le nom de « Mess. Gaces Brullés » (fol. 8r). Les choses se présentent de la même façon pour les strophes du Vidame de Chartres (v. 4127-4140), qui ont elles aussi été conservées dans un grand nombre de chansonniers. Dans six manuscrits, la pièce « Quant la saison du dous tens s'asseüre » (RS 2086) est attribuée au célèbre vidame Guillaume de Ferrières (K, M, N, T, X, a), alors que dans cinq autres, elle demeure anonyme (B, O, P, U, V). Seuls les manuscrits C — aux attributions duquel on accorde généralement peu de confiance<sup>21</sup> — et R l'associent

17. Nous retenons les sigles établis par Alfred Jeanroy dans sa *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Âge* (Paris, Honoré Champion, 1965 [1916]) : A = Arras, Bibl. mun. 657 ; C = Berne, Bibl. mun. 389 ; K = Arsenal 5198 ; M = BnF fr. 844, réalisé entre 1246-1254 (*Chansonnier du roi*) (la partie du manuscrit qui contient des œuvres de troubadours porte le sigle W) ; O = BnF fr. 846, fin du XIII<sup>e</sup> siècle (*Chansonnier Cangé*) ; P = BnF fr. 847 ; R = BnF fr. 1591 ; T = BnF fr. 12615, XIII<sup>e</sup> siècle (*Chansonnier de Noailles*) ; U = BnF fr. 20050, seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (*Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*) ; V = BnF fr. 24406 ; W = BnF fr. 25566 ; X = BnF n.a.fr. 1050 et a = Vat. Reg. 1490.

18. Voir le deuxième chapitre de Sylvia Huot, *op. cit.*, p. 46-80 («Scribal Practice in Lyric Anthologies : Structure, Format and Iconography of *Trouvères Chansonniers*»).

19. Pour chaque chanson, nous indiquons le numéro de la bibliographie de Raynaud/ Spanke (*G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leyde, E. J. Brill, 1955), dorénavant désignée à l'aide des lettres RS.

20. À chaque fois, nous excluons le manuscrit de *Guillaume de Dole*, Reg. Lat. 1725 (u).

21. «[...] le rubricateur du manuscrit de Berne, qui était, comme on sait, fort ignorant et fort distrait, a mal lu et mal reproduit l'identification qu'il devait copier » (Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1888, t. XXX, p. 184). Sur les fausses attributions et la réhabilitation du copiste du manuscrit de Berne, voir Marie-Geneviève Grossel, «Notes sur quelques fausses attributions à Gace Brûlé du chansonnier

à d'autres poètes (Gace Brûlé pour le premier et le Châtelain de Couci pour le second).

À côté de ces attributions bien établies, on relève une série de pièces problématiques dont certaines témoignent peut-être de l'indifférence des auteurs médiévaux aux notions « d'identité historico-biographique du sujet écrivain et de propriété littéraire<sup>22</sup> ». Par exemple, les « bons vers mon seignor Gasson » qui réconfortent l'empereur au moment où il croit apprendre que le sénéchal a obtenu le pucelage de Liénor sont eux aussi fort répandus (v. 3625-3631 ; R 1232). Il s'agit cependant cette fois d'une « pièce douteuse<sup>23</sup> », tantôt laissée anonyme (*C* et *U*), tantôt attribuée à Pierre de Beaumarchais (*M*) ou à Aubouin de Sézanne (par le manuscrit *T* et la main moderne du chansonnier de Saint-Germain-des-Prés qui en a inscrit le nom, au verso du folio 109 dans la marge gauche). Ce n'est pas là la seule attribution flottante ou incertaine de *Guillaume de Dole* : les « bons vers » de Renaut de Sablœil ont été conservés dans neuf autres manuscrits, dont sept les laissent anonymes, un les attribue à Gace Brûlé (*M*) et l'autre à Blondel de Nesle (*a*). Outre le roman de Jean Renart, aucun manuscrit n'associe donc cette chanson à Renaut de Sablœil, ménestrel par ailleurs inconnu et que Jean Dufournet identifie à Robert de Sablé (trad. Jean Dufournet, p. 432). Dans l'étude qu'il publie en préface à l'édition de Gustave Servois, Gaston Paris conclut pourtant, sans jamais expliquer pourquoi il fait fi des neuf autres témoins, que « l'attribution de notre roman est la seule authentique<sup>24</sup> » et réitère ainsi, quelques années après les pages qu'il a consacrées au genre romanesque dans *l'Histoire littéraire de France*, l'« autorité exceptionnelle<sup>25</sup> » de *Guillaume de Dole* en matière d'attribution et d'authentification. Pourtant, à y regarder de plus près, on se rend vite compte que le roman de Jean Renart — qui est après tout le seul à convoquer un *Renaut*, et non un *Robert*, de Sablœil — devient et demeure pendant plusieurs siècles sa propre et unique caution. Le nom est

de Berne », dans Michel Zink et collab., *L'hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 205-213.

22. Roger Dragonetti, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 46.

23. *Chansons de Gace Brûlé* (éd. Gédéon Huet), Paris, Honoré Champion, 1901, p. LXXXIV et 123 [New York, Johnson Reprint, 1968].

24. Gaston Paris, « Les chansons », dans *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (éd. Gustave Servois), Paris, Firmin Didot, 1893, p. cx.

25. Gaston Paris, *Histoire littéraire de la France*, op. cit., p. 183.

d'abord cité par Claude Fauchet, qui reproduit les vers de « l'auteur du Romans de Guillaume de Dole<sup>26</sup> » dans son *Recueil de l'origine de la langue et poésie française* (1581). Il réapparaît ensuite dans la *Bibliothèque française* de La Croix du Maine (1584), où le bibliographe évoque quelques vagues « poèmes François non encore imprimés<sup>27</sup> » en ne renvoyant qu'au *Recueil* de Fauchet. Enfin, ce poète qui n'a peut-être jamais existé ira jusqu'à infiltrer les histoires littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où il rejoint les rangs des trouvères français<sup>28</sup>.

La lecture qui fait la part belle au réalisme — esthétique qui n'aspire pourtant jamais à la reproduction fidèle de la réalité historique — a ainsi doté *Guillaume de Dole* d'une valeur documentaire supérieure à celle des chansonniers qui, eux, s'affichent comme de véritables livres voués à la conservation et à la perpétuation des chansons<sup>29</sup>. Le meilleur exemple en est certainement la pièce (tronquée) « Loial amor qui en fin cuer s'est mise » (v. 1456-1469 ; RS 1635) que l'on attribue au romancier Renaut de Beaujeu sur la seule foi des vers quelque peu problématiques où le narrateur annonce que Conrad entonne la chanson de « Renaut de baiuiieu/De Rencien le bon chevalier<sup>30</sup> », leçon douteuse rectifiée par tous les éditeurs et traducteurs de *Guillaume de Dole*. S'il ne s'agit pas de contredire cette lecture, que soutient l'analyse intertextuelle à laquelle procède G. Perrie Williams dans son édition du *Bel*

26. Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (1581), p. 157-158 : « Monseigneur Renault de Sabueil est fort estimé par l'auteur du Romans Guillaume de Dole, qui parle de luy ainsi : *Des bons vers celui de Sabueil/ Monseigneur Renault luy souvient*. Il se trouve de lui une chanson, commençant, *la de chanter en ma vie...* Guiot en sa bible, nomme Robert de Sabueil entre les Princes et seigneurs ses bien-fauteurs : *Qui refu Robers de Sabueil*. »

27. La Croix du Maine et Du Verdier, *Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, t. 2, Paris, Saillant et Nyon/Michel Lambert, 1772, p. 357 : « Renault de Sabueil, grand Seigneur, & ancien Poëte François, vivant en l'an de salut 1260, ou environ. Il a écrit quelques poëmes François, non encore imprimés\*. \*Voy. Fauchet, Chap. 79. »

28. Voir par exemple *l'Histoire littéraire du Maine* de Barthélemy Hauréau, qui scinde une seule référence en deux et parle de Guillaume de Dole comme d'un auteur (Paris, Dumoulin, t. 1, 1843, p. 178) et *l'Histoire littéraire de France* à laquelle ont contribué Paulin et Gaston Paris (t. XXIII, p. 107).

29. William Burgwinkle, « The Chansonniers as Books », dans Simon Gaunt et Sarah Kay (dir.), *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 246-262. Sur l'ordonnement des chansons dans les chansonniers, voir Sylvia Huot, *op. cit.*, p. 47-53 et Ardis Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 38 et suiv.

30. Nous citons l'édition diplomatique de Regina Psaki : Jean Renart, *The Romance of the Rose or of Guillaume de Dole (Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole)*, New York/Londres, Garland Publishing, coll. « Garland Library of Medieval Literature », 1995, v. 1451-1452.



*Inconnu*<sup>31</sup>, on doit néanmoins remarquer qu'elle n'est confortée par aucun des trois manuscrits postérieurs qui ont conservé la chanson complète : dans les chansonniers Cangé (*O*, fol. 78) et de Saint-Germain-des-Prés (*U*, fol. 19r), la chanson est anonyme, alors que dans le manuscrit *C* (fol. 124r), elle est accompagnée de la rubrique *Li alens de Challons*, que Gaston Paris, critiquant l'étourderie du copiste de Berne, proposait de corriger par *Li cuens de Challons*, personnage tout aussi inconnu que l'énigmatique chevalier « de Rencien<sup>32</sup> ». Enfin, c'est toujours en s'appuyant sur l'unique mention du second roman de Jean Renart que l'on a attribué les « bons vers Gautier de Saguies<sup>33</sup> » à Gontier de Soignies, depuis l'étude inaugurale de Gaston Paris à la plus récente édition de l'œuvre du trouvère belge<sup>34</sup>.

Les attributions de *Guillaume de Dole* et des chansonniers ne coïncident donc qu'à deux reprises (pour la première chanson de Gace Brûlé et celle du Vidame) ; pour les quatre autres pièces accompagnées d'un nom de trouvère, il ne semble pas exagéré de soutenir qu'il existe un certain flottement — tantôt quant à l'attribution du poème, tantôt quant à l'identité même du poète — que la lecture historicisante d'une œuvre que l'on a dite « réaliste » a pu gommer, en incitant la médiévis-tique à trancher en faveur des attributions proposées par Jean Renart. Ce type de lecture appuie l'identification historique au détriment du ludisme, dimension pourtant importante de l'œuvre du romancier. *Fin renard*, l'auteur a pu mêler à plaisir indices et fausses pistes, sur lesquelles se sont parfois égarés les lecteurs modernes qui, non contents de lui accorder une confiance aveugle, ont aussi cherché à mesurer, à l'inverse, l'univers de la fiction à l'aune de la réalité et se sont servis des personnages imaginés par l'auteur comme autant de pistes de lecture dans un hypothétique roman à clé. Là où certains ont cru reconnaître Pierrekens de la Coupelle dans Cupelin — le petit ménestrel merveilleux (v. 3398) qui appartient aux chambellans de l'empereur et que

31. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (édition G. Perrie Williams), Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1983 [1929], p. vii-viii.

32. On notera au passage que dans *Guillaume de Dole*, un « ménestrel de Chaalons » (v. 4584) entonne une chanson courtoise par ailleurs inconnue, « Amours a non ciz maus qui me tourmente » (RS 754).

33. Regina Psaki, éd. cit., v. 5229. Félix Lecoy corrige le texte en ancien français et donne plutôt « Gautier de Sagnies » (éd. cit., v. 5229).

34. Gaston Paris, « Les chansons », *op. cit.* ; Gontier de Soignies, *Il Canzoniere* (éd. Luciano Formisano), Naples, Ricciardi, coll. « Documenti di filologia », 1980. « Lors que florist la bruiere » n'est pas rejeté dans l'annexe consacrée aux chansons d'attribution douteuse (« poesie di dubbia autenticità », p. 187-201).

le narrateur dit « plus fluet qu'un hareng<sup>35</sup> » —, d'autres, tels Gaston Paris, anciennement, et Félix Lecoy ou William Paden, beaucoup plus récemment, intègrent « Jourdain le vieux bourdon » (« Jordains le vieix bordons », v. 2403) à la liste des ménestrels dont l'œuvre n'aurait pas été conservée. Loin de remettre en cause l'existence de ce poète dont le surnom amusé et dépréciatif invite pourtant à la méfiance, l'apparat critique des éditions et des études dénonce plutôt les aléas de la transmission des œuvres médiévales : ainsi, les index des éditions de Gustave Servois et de Félix Lecoy parlent tous deux, à propos de la chanson composée par Jourdain en l'honneur de « Renaut de Mousson/ et de son frère Hugon » (v. 2398-2399), d'une pièce historique « aujourd'hui perdue<sup>36</sup> ». Il serait pourtant plus prudent de ranger Cupelin et Jourdain aux côtés de l'empereur Conrad, personnage fictif d'inspiration historique que l'on surprend à jouer à la fois les auteurs et les interprètes de poésie lyrique<sup>37</sup> (v. 3175-3195).

Cette confrontation des attributions telles qu'elles se donnent à lire dans le roman et dans les chansonniers n'espère pas relancer la quête des sources ni rouvrir le procès d'authentification des chansons de troubadours. Si elle doit minimalement rappeler que l'insertion des pièces lyriques ne répond pas à un strict projet de consignation et que l'auteur s'est de toute évidence livré à un exercice d'invention, elle doit surtout renforcer l'hypothèse avancée par Roger Dragonetti dans le *Mirage des sources* et montrer que même les fragments « historiquement contrôlables » sont en fait soumis au jeu des « manipulations citationnelles<sup>38</sup> ». Pour ce romancier qui insiste dès le prologue sur son désir de renouveler la tradition, imiter revient cependant parfois à grossir le trait.

35. Il « ert plus tenres d'un herenc » (v. 3400). « Ne pourrait-on pas croire, écrit Rita Lejeune, que Pierrekins de la Coupelle “roi des ménestrels” et Cupelin, “ménestrel merueilleux” ne sont qu'un seul personnage ? » (*op. cit.*, p. 169).

36. Gaston Paris, « Les chansons », *op. cit.*, p. xcvi, n. 3 : « Ce Jourdain, qui ne nous est pas connu autrement, paraît avoir été célèbre, à en juger par le vers qui suit le début de la chanson » ; Félix Lecoy, « Table des noms », dans éd. cit., p. 192 : « nom (et surnom) d'un ménestrel donné comme l'auteur d'une chanson historique (aujourd'hui perdue) » ; William Paden, « Old Occitan as a Lyric Language : The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century French Romances », *Speculum*, vol. 68, 1993, p. 36-53, p. 42, n. 23 : « Jordain, author of a historical song which is not preserved. »

37. Marc-René Jung, « L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romania*, t. 101, 1980, p. 35-50.

38. Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 45 et 154.

## Ni trop, ni trop peu : pastiche lyrique à la manière de Gontier de Soignies

Pour refuser à Jean Renart la paternité d'un certain nombre d'insertions, on s'est appuyé sur le fait qu'il lui arrive de citer les noms des trouvères « réels » auxquels il emprunte. Les citations successives d'auteurs « historiques » et fictifs ou de pièces identifiées et inconnues ne pourraient-elles pas être interprétées plutôt comme la stratégie d'un habile faussaire qui, pour mieux feindre l'authenticité, entrelarderait son roman de *chans* et de *sons* connus (v. 10) et de « biaux vers » (v. 14) de son cru ? C'est déjà ce que suggérait Roger Dragonetti en 1987 :

n'est-ce pas que [*le plessié*] apparaît comme l'atelier par excellence où l'on « fabrique » le secret qui promeut la renommée du roman [*Guillaume de Dole*], [...] autrement dit le secret qui se tisse subtilement dans toutes ces chansons célèbres, et dont l'une d'elles ne serait pas empruntée, mais inventée de toutes pièces<sup>39</sup> ?

Cette citation programmatique servira de point de départ à notre démonstration. L'examen codicologique et l'analyse des particularités thématiques, formelles et stylistiques par lesquelles se signale la chanson « Lors que florist la bruiere » (v. 5232-5251 ; RS 1322a ; annexe I) espèrent en effet permettre la vérification de ce qui, dans l'ouvrage de Roger Dragonetti, ne dépasse jamais le niveau de l'intuition.

Gaston Paris a été l'un des premiers à attribuer cette pièce au trouvère hennuyer Gontier de Soignies : « Qu'il faille reconnaître sous ce nom altéré [Gautier de Saguies] Gontier de Soignies, c'est ce qui n'est pas douteux : *les couplets sont tout à fait dans la manière de ce poète*<sup>40</sup> », écrivait le philologue. Il admettait cependant que la chanson n'a été conservée en tout ou en partie par aucun autre manuscrit et que si le premier vers en est donné dans la table des matières du *Chansonnier du roi* — manuscrit réalisé entre 1246 et 1254 et qui est donc postérieur au second roman de Jean Renart —, le poème n'y apparaît nulle part dans le manuscrit lui-même<sup>41</sup>. L'examen mené à partir du fac-similé édité par Jean et Louise Beck<sup>42</sup> montre même clairement que, contrairement

39. *Ibid.*, p. 168.

40. Gaston Paris, « Les chansons », *op. cit.*, p. cvii. Nous soulignons.

41. L'incipit « Lan que florist la bruiere » (RS 1322a) est cité à la fin de la liste des chansons de Gontier de Soignies : « Tant ai mon chant » (RS 1089), « Dolerousement commence » (RS 622), « Quant voi tentir et bas » (RS 396) et « L'an que florist la bruiere ».

42. *Le Manuscrit du Roi : fonds français 844 de la Bibliothèque nationale* (éd. Jean Beck et Louise Beck), 2 vol., New York, Broude Bros., 1970 [1938].

à ce que croyaient jadis Paulin Paris et Arthur Dinaux<sup>43</sup>, la chanson n'a pas disparu et qu'elle semble plutôt avoir été volontairement omise, absence éloquente qui signale la pièce comme problématique, voire suspecte. La troisième et dernière pièce de Gontier de Soignies est complète et la page où est attendue « Lan que florist la bruiere » ne comporte aucun espace blanc. L'œuvre du trouvère est d'ailleurs très bien délimitée à l'intérieur du volume : le nom de Gontier de Soignies est indiqué en marge de la première chanson (fol. 154rb) et, là où devrait être consigné le poème conservé dans *Guillaume de Dole*, une guirlande signale la fin du groupe de chansons et le début des œuvres d'un nouveau trouvère (fol. 154vb)<sup>44</sup>. Enfin, les éditeurs du *Manuscrit du Roi* rappellent que « le cahier 20, où se trouvent [les] chansons [de Gontier de Soignies], est un cahier régulier de quatre doubles feuilles — la couture se trouve entre les fol. 157 et 158 — et [qu']on ne peut point supposer qu'un feuillet ne portant que cette chanson [...] ait disparu entre les folios 154 et 155<sup>45</sup> » (d'autant plus que lorsqu'il s'agit de compléter une chanson ou un groupe de chansons, le scribe n'hésite jamais à ajouter des feuillets à ses cahiers<sup>46</sup>).

Jusqu'ici, la chanson n'a donc été attribuée à Gontier de Soignies qu'en raison de cette *manière* qu'aurait reconnue Gaston Paris et dont on retrouve une description sommaire dans l'édition posthume de Terence Newcombe<sup>47</sup>. Sur le plan de la thématique, « Lors que florist la bruiere » fait en effet office de condensé de l'art de Gontier de Soignies. D'abord, l'*incipit* est attendu, voire quelque peu convenu : des 27 chansons que lui attribue son plus récent éditeur, pas moins de 6 débutent par cet exorde printanier typique (et 4 autres s'ouvrent par sa variante « Quant... »). D'un point de vue strictement statistique, on peut même supposer que la locution conjonctive « L'an que » en ouverture de

43. Paulin Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, p. 600 : « La chanson, il est vrai, ne se voit plus à la place indiquée, et peut-être en a-t-elle été enlevée depuis longtemps, ce beau volume étant arrivé dans le plus triste état à la Bibliothèque impériale » ; Arthur Dinaux, *Les Trouvères brabançons, hainuyers [sic], liégeois et namurois*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1863], p. 268 : « dans l'ancien fonds ms. N° 7222, la chanson ne se voit plus à la place où elle a dû être selon la table. Le triste état du ms. est cause de cette absence qui date de loin. »

44. Partout ailleurs dans le manuscrit, de semblables guirlandes servent à signaler la fin d'une portée, d'une strophe ou d'un ensemble homogène.

45. Jean Beck et Louise Beck, « Notice particulière sur la table du manuscrit », dans *Le Manuscrit du Roi*, éd. cit., p. 15.

46. *Ibid.*, p. 4.

47. *Les Chansons de Gontier de Soignies* (éd. Terence Newcombe, H. H. Lucas et Nigel Wilkins), Neuhausen, Hänssler-Verlag, coll. « Corpus mensurabilis musicæ », 1995.

poème a été très tôt perçue comme caractérisant justement la *manière* de Gontier de Soignies. En effet, la confrontation de la liste de ses chansons à celles de trouvères contemporains et comparables fait très bien apparaître que seule sa poésie se démarque par le recours accru à cet *incipit*, dont on ne relève qu'une unique occurrence dans les œuvres complètes de Gace Brûlé et celles du Châtelain de Couci<sup>48</sup>. En revanche, ce type d'*incipit* temporel («Lors que»/«Quant») — pastiche linguistique «minimal» qui suppose un jeu de calque sur l'occitan «L'an que» — sert d'ouverture à près de la moitié des chansons courtoises et des pastourelles insérées dans le *Guillaume de Dole*. Cette accumulation caricaturale vient peut-être dénoncer la sclérose de cette forme poétique qui repose sur la répétition et la reconduction de lieux communs<sup>49</sup>.

Les quatre premiers vers rappellent d'ailleurs fortement l'ouverture d'une chanson du poète hennuyer, «L'an ke la saisons s'agense» (RS 619), avec laquelle ils partagent un substantif qui n'apparaît dans aucun autre poème du même auteur, le *ramier* (la ramure), sorte de mot-pivot qui autorise le rapprochement avec une chanson qui pourrait très bien faire office d'hypotexte :

L'an ke la saisons s'agense,  
Ke voi florir les ramiers,  
Et li dous cans recomence  
D'oisillons par les vergiers...  
RS 619; XXI, v. 1-4.

Lors que florist la bruiere,  
que voi prez raverdoier,  
que chantent en lor maniere  
cil oisillon el ramier...  
*Guillaume de Dole*, v. 5232-5235.

La pièce reproduite dans *Guillaume de Dole* semble se livrer à un jeu de substitutions lexicales et d'inversion : si, d'une part, elle conserve plusieurs traits stylistiques de la poésie des trouvères — la formule d'ouverture liée à la chronologie («Lors que») et le diminutif (*oisillon*) —, elle inverse néanmoins parfaitement la syntaxe des deux premiers vers

48. On obtient donc les taux d'occurrence suivants : 6 des 27 chansons de Gontier de Soignies (22 %) ; une seule des 33 chansons de Gace Brûlé éditées par Gédéon Huet («L'an que fine foille...») (3 %) (ou 6 % si l'on inclut la variante du manuscrit O : «L'an que voi l'erbe» plutôt que «Quant je voi l'erbe» [R 633]) ; une seule des 20 chansons du Châtelain de Couci répertoriées par Alain Lerond («L'an que la rose» [R 1009]) (5 %).

49. «Quant flors et glais et verdure s'esloigne» (*Guillaume de Dole*, v. 846-852 ; RS 1779) ; «Quant de la foille espoissent li vergier» (v. 3180-3187 ; RS 1319) ; «Quant la sesons del douz tens s'asseüre» (v. 4127-4133 ; RS 2086) ; «Lors que florist la bruiere» (v. 5232-5252 ; RS 1322a) ; «Lors que li jor sont lonc en mai» (v. 1301-1307 ; traduction d'un poème de Jaufré Rudel) ; «Quant voi l'aloete moder» (v. 5212-5227 ; traduction d'un poème de Bernard de Ventadour) ; «Quant je li donai le blanc peliçon» (v. 3403-3407 ; R 1877a) et «Quant revient la sesons» (v. 4568-4583 ; R 1914b).

(«Lorsque X renaît, je vois fleurir Y» devient «Lors que fleurit X, je vois Y renaître»). Le motif de la *reverdîe* constitue cependant le lieu le «plus commun» de la poésie amoureuse et il ne saurait évidemment servir à caractériser le style de l'un ou l'autre poète du Moyen Âge.

En revanche, on sait que Gontier de Soignies en fait un usage particulier, qui le distingue de la plupart des autres trouvères et des troubadours. Alors que le *topos* sert le plus souvent à signaler la coïncidence entre le retour de la belle saison et l'éclosion du sentiment amoureux, pour le trouvère hennuyer, le printemps n'est plus qu'un temps de souffrance et de tourment (chansons IV, IX, X) puisqu'il ravive le souvenir de l'orgueilleuse d'amou<sup>50</sup>, «motifs thématiques» que synthétise la première strophe. Il y a cependant discordance entre la thématique dysphorique — la *reverdîe* comme source de souffrance — et le cadre festif de l'interprétation — de jeunes chevaliers allègres se rendent, en mai, à la cour de l'empereur.

Conformément à ce que l'on attend d'un pastiche, l'imitation est aussi «formelle». La structure du poème «Lors que florist la bruiere» ne surprend pas<sup>51</sup> : la plupart des pièces de Gontier de Soignies sont des chansons à refrain<sup>52</sup> qui se caractérisent par l'emploi de *coblas singulars* présentant un système birime. Cette description correspond presque tout à fait à la structure du poème «reproduit» dans *Guillaume de Dole*, chanson composée de deux strophes d'heptasyllabes qui se terminent par un refrain qui n'est attesté nulle part ailleurs<sup>53</sup>. Le pastiche, comme le rappelle Claude Abastado, naît d'un effet d'oscillation entre «la conformité et l'écart<sup>54</sup>». Le poème tel qu'il a été conservé présente au moins deux irrégularités : d'une part, les *coblas singulars* sont imparfaites puisqu'au cinquième vers de la chanson, le substantif «corage»

50. Voir entre autres les chansons II («La flors novelle ki resploit», RS 354), V («Quant j'oi tentir et bas et haut», RS 396), X («Li tans nouveaux et la douçors», RS 2031) et XVI («Chanter m'estuet de recomens», RS 636).

51. Là où les chansons de Gontier de Soignies comportent en moyenne six strophes, «Lors que florist la bruiere» n'en compte que deux.

52. Mises à part les chansons «Lan ke li buisson» (RS 1853; XX) et «Au tens gent que raverdoie» (R 1753), classées parmi les pièces d'attribution douteuse par Luciano Formisano, dans *Il Canzoniere*, éd. cit. Pour les chansons de Gontier de Soignies : nous donnons désormais, en chiffres romains et à la suite du numéro de la bibliographie de Raynaud/Spanke, le numéro que porte la chanson dans l'édition de Luciano Formisano (suivi, le cas échéant, des numéros des vers cités).

53. Selon Terence Newcombe (éd. cit., p. xi), l'utilisation de refrains qui semblent avoir été composés par Gontier lui-même est caractéristique de sa poésie.

54. Claude Abastado, «Situation de la parodie», *Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle. La parodie*, n° 6, 1976, p. 18.

(*Guillaume de Dole*, v. 5236) introduit une séquence rimique inattendue, que ne reprendra d'ailleurs pas la seconde *cobla* (ababcbabDEDE/ abababCDCD); d'autre part, le refrain compte quatre vers plutôt que deux, répétition jugée suspecte par le plus récent éditeur des chansons de Gontier de Soignies<sup>55</sup>. Ces prises de distance peuvent être considérées comme autant d'«agrammaticalités<sup>56</sup>» — anomalies textuelles devant mettre l'auditeur/lecteur sur la piste de l'hypertextualité — qui servent à dénoncer l'extrême symétrie et la redondance des formes qui caractérisent l'œuvre, ou la *manière*, du poète.

À ces anomalies s'ajoute peut-être un effet de saturation stylistique dans la seconde strophe, où l'on voit se multiplier les expressions aux allures de proverbes (« Qui aime... », « Qui d'amors se... ») et de sentences (« Amors doit estre... »):

Trop vilainement foloie  
 Qui ce qu'il aime ne crient.  
 Et qui d'amors se cointoie,  
 Sachiez qu'il n'aime nient.  
 Amors doit estre si coie  
 La ou ele va et vient  
 Que nuls n'en ait duel ne joie,  
 Se sil non qui la maintient.  
*Guillaume de Dole*, v. 5244-5251.

C'est bien folie et bassesse  
 que d'aimer sans rien craindre  
 [traduction littérale:  
*Qui aime sans rien craindre  
 fait folie et bassesse.*]

Et se vanter d'aimer,  
 sachez-le, ce n'est pas aimer.  
 [traduction littérale:  
*Et qui se vante d'aimer  
 sachez qu'il n'aime point.*]

L'amour doit être discret  
 partout et toujours,  
 pour que personne ne souffre joie  
 ou douleur, sauf celui qui aime<sup>57</sup>.

L'examen du volume publié par Luciano Formisano (*Il Canzoniere*) montre que l'écriture aphoristique est bien un trait distinctif de la *manière* du trouvère. Ce dernier en fait cependant un usage plus modéré et ponctuel que ce que l'on retrouve dans « Lors que florist la bruiere », dont la seconde strophe fait se succéder les sentences sur

55. « La ripetizione è assai sospetta; perlomeno, l'usus del troviero non offre niente di simile » (Luciano Formisano, éd. cit., p. 182).

56. Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18. Ces anomalies ont gêné ledit éditeur, qui parle à leur propos d'« innovation » : « La rima può essere difficilmente ristabilita, ché l'innovazione interessa almeno il secondo emistichio » (éd. cit., p. 182).

57. Trad. Jean Dufournet, p. 389 (la traduction littérale est de nous).

l'amour: on ne retrouve qu'un seul proverbe en tête de strophe<sup>58</sup> et que deux épiphonèmes proverbiaux, vers qui résument en fin de strophe la thématique de celle-ci<sup>59</sup>. Le style du trouvère se distingue aussi par le recours à des apophtegmes, dont le plus célèbre — «Des ieus loins et del cuer près» ou sa variante «Del cors loins et del cuer pres» (T) — sert de refrain à la chanson «A la douçor des oiseaus» (RS 480)<sup>60</sup>. En deux strophes, l'auteur de «Lors que florist la bruiere» arrive donc à reproduire — en les accentuant légèrement — les *manières* thématique et stylistique de Gontier de Soignies. On rejoint ainsi la définition la plus stricte de cette pratique imitative qu'est le pastiche, soit «l'imitation des qualités ou des défauts propres à un *auteur*<sup>61</sup>». Dans son plus récent ouvrage, Paul Aron rappelle cependant que le pastiche peut aussi prendre pour objet une «unité» qui dépasse l'auteur unique ou l'œuvre singulière et parle «d'ensemble d'écrits» et de «courant littéraire<sup>62</sup>». Jean Renart semble avoir succombé à ce plaisir dans un pastiche qui entend imiter cette fois la *manière épique*.

### «Ne contez pas vostre lignage»: pastiche et parodie épiques

Pour tromper l'attente, l'empereur Conrad se fait chanter par la sœur d'un jongleur très habile une laisse de la chanson de *Gerbert de Metz* (un «vers de Gerbert», v. 1334) (annexe II). L'examen codicologique mené par l'éditrice, Pauline Taylor, met en évidence qu'il s'agit une fois de plus d'un extrait pour lequel *aucun* autre témoin manuscrit que le roman de Jean Renart n'a jamais été retrouvé<sup>63</sup>. En effet, la laisse insérée par le romancier est absente de tous les manuscrits du *Cycle des Lorrains* (et ils sont nombreux puisqu'on en compte plus de 50). Fort de ce constat, Félix Lecoy propose, dans un article qu'il consacre à l'aire et à la date de composition de la chanson de *Gerbert*, qu'il s'agit

58. «Voirs est çou ke li villains dist: "De bel samblant faus s'esbaudist"» (RS 1650; III, v. 9-10).

59. Voir les chansons VI (v. 27-28: «De boin jor boine semaine/Selonc l'uevre guerredon») et XXI (v. 25-26: «Je l'ai sovent oï dire: /Rices hom fait riche plait»). Sur le procédé, on consultera l'article de Paul Zumthor, «L'épiphonème proverbial», *Revue des sciences humaines*, n° 63, 1976, p. 313-328.

60. Voir aussi «Trait chascun a sa chascune» (RS 1777; XV, v. 26).

61. Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Les littéraires», 2008, p. 5.

62. *Ibid.*, p. 5-6.

63. Sur la tradition manuscrite du cycle, voir *Gerbert de Metz, chanson de geste du XI<sup>e</sup> siècle* (éd. Pauline Taylor), Louvain/Lille, Nauwelaerts/Giard, 1952, p. xxi-xxv.



conséquemment d'un extrait qui « provient d'une version, ou d'une variante, qui n'a pas survécu<sup>64</sup> ». La laisse insérée n'aurait donc été conservée ni par les 19 manuscrits complets du *Gerbert de Metz*, ni par ses nombreuses versions fragmentaires<sup>65</sup>. Plus étonnante encore, la situation narrée par la jongleresse — l'ambassade du Veneor (vraisemblablement Doon) et de Guirrez chez les Bordelais à qui ils réclament les prisonniers Foucon et Rocelin — n'a pas d'analogue dans l'ensemble du cycle. La proposition de Félix Lecoy exige donc que l'on accepte de conclure avec lui et en dépit d'une tradition manuscrite considérable que l'un des trois manuscrits que l'on suppose perdus comprenait les 33 vers « reproduits » dans *Guillaume de Dole*.

Contrairement à ce que l'on voit se produire pour la poésie lyrique, la critique a vite laissé entendre qu'il pouvait s'agir d'une laisse inventée plutôt que d'un emprunt. Dans un article récent qu'il consacre à la gestation et à la fortune du *Cycle des Lorrains* dans la littérature française, Jean-Charles Herbin convoque en note le second roman de Jean Renart et va jusqu'à « se demander s'il ne s'agit pas d'un pastiche<sup>66</sup> », question sur laquelle il ne s'appesantit pas, mais à laquelle Roger Dragonetti avait déjà été attentif :

On pourrait se demander si, rusant avec ces « broderies » sophistiquées, l'auteur n'aurait pas saisi l'occasion pour forger de toutes pièces cette laisse, dont le genre contraste avec les autres textes intercalés [...]. La « couleur » historique de la source aurait pour fonction d'éblouir le lecteur en lui donnant l'illusion d'un manuscrit perdu, sans que ce lecteur puisse pour autant s'assurer de l'existence de ce fragment, devenu introuvable<sup>67</sup>.

La supercherie semble avoir fonctionné : dans un article portant sur *Gerbert de Metz*, Jean-Pierre Perrot tente un rapprochement entre la laisse conservée par le roman de Jean Renart et le fragment considérable (de 288 vers) qu'il a édité, remaniement qu'il n'a pu faire entrer dans aucune des familles de manuscrits actuellement connues<sup>68</sup>. Les analyses de Roger Dragonetti ont plutôt mis au jour un important

64. Félix Lecoy, « Sur *Gerbert de Mez* : lieux et date », *Romania*, t. 77, 1956, p. 434.

65. Pas plus que dans la cinquantaine de manuscrits qui nous a conservé les quatre branches du *Cycle des Lorrains* ou dans les trois versions en prose du xv<sup>e</sup> siècle.

66. Jean-Charles Herbin, « Variations, vie et mort des Loherains. Réflexions sur la gestation et les paradoxes d'un grand cycle épique », *Cahiers de recherches médiévales (La tradition épique, du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle)*, vol. 12, 2005, p. 147-174.

67. Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 154.

68. Jean-Pierre Perrot, « Fragment d'un manuscrit de *Gerbert de Metz* : une version inconnue? », *Revue des langues romanes*, vol. 84, n<sup>os</sup> 1-2, 1980, p. 1-12.

réseau d'indices intratextuels qui permet de supposer que l'auteur de *Guillaume de Dole* a pu se tailler une laisse épique sur mesure, tout en adoptant clairement une attitude ludique à l'égard de la chanson de geste et de ses poncifs.

Les 33 vers « interpolés » respectent en effet à la fois le style épique en général et la manière bien précise du *Gerbert de Metz*. Dès la deuxième ligne de la laisse en décasyllabes — que délimitent clairement deux initiales nues (v. 1335 et 1368) —, on remarque cependant un vers hypométrique, première agrammaticalité qui pourrait n'être, une fois de plus, qu'une simple erreur de copie, que se sont du reste empressés de corriger tous les éditeurs de *Guillaume de Dole* en recourant à la formule que l'on retrouve ailleurs dans *Gerbert de Metz*: « li [bons] prevoz qui trestot escouta » (v. 1336). Le vers d'intonation est introduit par un mot de liaison suivi du prénom d'un protagoniste (« Des que Fromonz... »), marques formelles les plus répandues en tête de laisse, comme le font apparaître les recensions de Jean Rychner et de Dominique Boutet<sup>69</sup>. Quant au dernier vers de la laisse, il respecte lui aussi la lettre du genre épique : comme dans un bon nombre de chansons de geste, il a « valeur de conclusion suspensive<sup>70</sup> » et participe du mécanisme d'annonces et de rappels qui caractérise le genre dans son ensemble : « [M]ort vos eüst, mes il vos espargna / S'il a aaise, encor i referra » (v. 1366-1367) (« Il aurait pu vous tuer, mais il vous épargna. / S'il en a l'occasion, il vous administrera d'autres coups » [trad. Jean Dufournet, p. 153]). Dans le même ordre d'idées, le motif de l'ambassade insolente<sup>71</sup> que développent les vers inventés permet d'importantes rétrospections qui ne renvoient cependant jamais au passé de la *Geste des Loherains*, mais plutôt au futur de la diégèse de *Guillaume de Dole*. Ainsi, selon Roger Dragonetti, les analepses des vers 1355 à 1362 — le don d'un cheval et le bris d'un heaume — serviraient à annoncer les présents que fera l'empereur Conrad à Guillaume dans la suite du roman : un heaume

69. Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 71-73 et Dominique Boutet, Jean de Lanson, *Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988.

70. Jean Rychner, *op. cit.*, p. 73.

71. Jean-Claude Vallecalle, *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2006 et Paul Bancourt, « Le thème de l'ambassade insolente dans les chansons de geste françaises et la littérature arabo-turque », dans Alberto Limentani (dir.), *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX<sup>e</sup> congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Modène, Mucchi Editore, 1984, tome I, p. 267-275.

de Senlis devant remplacer celui que le jeune chevalier a perdu à Rougemont (v. 50-1668) et deux destriers de grand prix (v. 1900-1901). La décontextualisation du fragment semble donc permettre aussi la revitalisation d'un mécanisme narratologique qui témoignait jusque-là de l'omniscience du narrateur épique.

Sur le plan stylistique, la laisse que l'on suppose inventée conserve les traits essentiels de l'écriture épique : elle reprend par exemple une formule de malédiction qui caractérise davantage la chanson de geste que le roman<sup>72</sup> — « *Mal soit de cel qui onques mot ne sona !* » (v. 1349) — et intègre un surnom épique qui circulait déjà dans le cycle, où Fromont est le plus souvent appelé « li vieux Fromont » (v. 1350)<sup>73</sup>. Le narrateur insiste aussi largement sur le couple que forment, autant dans la chanson de *Gerbert* que dans celle de *Garin de Monglane*, Foucon et Rocelin : « par moi vous mande [...] / qui li envoie Foucon que ge voi la / et Rocelin, car amdeus pris les a » (v. 1342-1344). « Compars sans histoire<sup>74</sup> », Rocelin n'y apparaît qu'à la suite de Foucon<sup>75</sup>, dans des expressions fixes qui sont autant de décalques de celles qui réunissaient autrefois le « preux Roland » et le « sage Olivier ». Dans *Guillaume de Dole*, la formule « *Fouques rougi, Roncelins embruncha* » (v. 1348) donne les prénoms du couple épique au début de chaque hémistiche et reprend ainsi le moule syntaxique de la célèbre formule épique, « Rollant est proz e Oliver est sage » (v. 1093). La formule telle qu'elle se donne à lire dans la laisse interpolée introduit cependant une réduction des actions ou des qualités guerrières, puisqu'il n'est plus question ni de

72. Une rapide enquête dans la base ARTFL (« Textes de français ancien ») montre que la formule apparaît surtout dans les chansons de geste — « Mal soit de cel qui li rendist salu » (*Moniage Guillaume. Seconde rédaction*, v. 129-130) ; « Mal soit de cel qui en soit eschapan » (*La Prise d'Orange*, v. 1846) ; « Mal soit de cel qui li feïst ostage ! » (*Ami et Amile*, v. 779) — ou dans un roman davantage marqué par l'écriture épique — « Mal soit de l'arme qui t'ocist » (*Roman de Thèbes*).

73. Par exemple : « Le viel Fromont, qui tel honte voz fist », « Al viel Fromont en est mal avenuz » ; « Li viex Fromons en est griez et iriez » (*Gerbert de Metz*, v. 1932, 3011, 5364 et *passim*).

74. Félix Lecoy, art. cit., p. 434.

75. Les deux prénoms apparaissent dans un nombre important de formules, autant dans *Gerbert de Metz* que dans *Garin de Monglane* : « Qu'asanblé erent Fouques et Rocelins » (*Gerbert de Metz*, v. 897) et « Cant sor lui viennent Fouques et Rocelins » (v. 1821) ; « Manda Foucon et manda Rocelin » (*Garin de Monglane*, v. 2792) ; « Ensemble o lui fu Forques, et li preuz Rocelins » (v. 3940) ; « Chevauche Fouques, et li preuz Rocelins » (v. 4410) ; « Atant ez vos Forcon et Rocelin... » (v. 4716) ; « Si vint Bernarz, Fouques et Rocelins » (v. 5407) ; « li quens Fromonz, Forques et Rocelins » (v. 7994) ; « en fet grant joie, Forques et Rocelins ! » (v. 8085) ; « [...] vient poignant Fouques et li preuz Rocelins » (v. 8668) ; « ensamble o lui Forques et Rocelins » (v. 17083).

prouesse, ni de sagesse, mais d'un chevalier qui rougit là où son compagnon baisse la tête (*embronchier*).

Ce même détournement de formule se remarque quelques centaines de vers plus loin lorsque, n'ayant pu visiter le terrain des joutes du tournoi de Saint-Trond, les chevaliers reviennent à leur logis où, à défaut de tournoyer, ils tournent en rond et se gavent :

Le remegnant dou jor ont mis  
A tornoier par lor hostex ;  
Et les viandes qui sont tex  
Com tens le requiert et sesons  
Et d'oiseaus et de venoisons,  
Et li vin sont et aspre et cler.  
*Guillaume de Dole*, v. 2330-2335.

Ils ont passé le reste du jour à tourner  
en rond dans leurs hôtels, à manger  
des mets (oiseaux et venaison)  
appropriés au temps et à la saison, à  
boire des vins secs et clairs. (trad. Jean  
Dufournet, p. 213)

Si cette ouverture à l'appétit fournit un premier indice de réduction parodique, le déplacement se situe aussi au niveau stylistique de la formule, dont on reprend le moule pour mieux en revitaliser le contenu<sup>76</sup> : aux batailles « et apres et dures » des récits plus « conventionnels » s'est substitué le vin « et aspre et cler » (v. 2335) servi à l'hôtel.

On dispose cependant d'une série d'indices contextuels qui nous permettent de supposer que l'insertion de la laisse n'est pas à prendre au pied de la lettre. Le refus ludique de la tradition épique est assez clairement formulé au moment du premier entretien entre Guillaume et Conrad. Remarquant que les deux interlocuteurs tardent à reparler du tournoi qui doit se tenir à Saint-Trond, Jouglet s'adresse au chevalier de Dole et lui demande :

Ne contez pas vostre lignage,  
Mais parlez d'armes et d'amors  
Car de lundi en .xv. jors  
Iert li tornois de Sainteron  
(*Guillaume de Dole*, v. 1644-1647)

Ce n'est pas de votre lignage, mais  
d'armes et d'amour qu'il faut parler,  
car lundi en quinze aura lieu le  
tournoi de Saint-Trond. (p. 171)

Ce rejet du chant du lignage (« Ne contez pas vostre lignage ») au profit d'une mise en scène ludique de l'activité guerrière (le tournoi) a déjà été remarqué par Maureen McCann Boulton qui, commentant le

76. Si la formule « La bataille est et X et Y » est plus susceptible de se retrouver dans l'épopée — « La bataille est e merveillose e grant » (*La Chanson de Roland*, v. 1662) ; « la bataille est et mervelouse et grant » (*Enfances Guillaume*, v. 375) —, elle apparaît aussi dans le roman — « La bataille fu forz et dure » (*Conte du graal*, v. 3861) ; « la bataille est et fors et dure » (Gerbert de Montreuil, *Continuation de Perceval*, v. 11279).

décalage entre le contenu de la laisse et celui du roman, rappelle que « *the epic celebrates heroes engaged in real warfare, while Guillaume will excel in the mock warfare of the tournament, essentially an atheletic event*<sup>77</sup> ». Une semblable réduction parodique se remarque aussi au moment de la performance de la laisse, lorsque le narrateur prend soin de préciser à propos de Conrad qu'« onc puis une lieue de terre/ne s'esloigna por chevauchier,/ainz se fu fez iloc saignier » (v. 1324-1326) (« Depuis ce jour, le prince, pour chevaucher, ne s'était jamais éloigné de plus d'une lieue ; il s'était fait saigner dans sa résidence, p. 151). La rime judicieuse entre *chevauchier* et *saignier* convoque le champ lexical de l'affrontement chevaleresque, dont on n'offre cependant qu'une version dérisoire et banale<sup>78</sup> : troquant la lance contre la lancette, le chevalier n'a plus à verser de sang au combat et il lui suffit désormais de se faire saigner dans le confort de son foyer. Ce rejet amusé de la tradition épique se laisse aussi saisir dans les nombreuses comparaisons négatives qui tournent au désavantage des protagonistes des chansons de geste les plus célèbres : Guillaume de Dole n'a rien à envier aux Normands puisqu'il vaut mieux, soutiennent le narrateur et les personnages, que le neveu de Charlemagne et que Vivien (v. 2755-2757 et 2304-2306).

Le contexte immédiat dans lequel s'insère la laisse se caractérise donc par la recherche d'effets de décalage qui sont cependant à verser au compte de la parodie plutôt que du pastiche, et qui sont appuyés par deux autres écarts de l'hypertexte : d'une part, on remarque une inadéquation, qui a d'ailleurs été abondamment commentée, entre l'œuvre à interpréter (une chanson de geste) et l'interprétant (une jongleresse)<sup>79</sup> ; d'autre part, la récitation de l'extrait est précédée d'une métaphore liée au *bestornement*, référence qui ne surprend pas dans un roman parodique : « “Venez en, fet il, moi et vos”,/a un vallet qui ot troussee/une coute pointe enversee » (v. 1316-1318) (« “Venez avec moi” »,

77. Maureen McCann Boulton, « Lyric Insertions and the Reversal of Romance Conventions in Jean Renart », dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 93.

78. « Et lorsque, en attendant son arrivée, l'empereur [...] écoute un jongleur chanter une laisse de *Gerbert de Metz*, l'auteur précise qu'il s'était fait auparavant saigner, image dérisoire offerte par la réalité quotidienne du sang versé dans les combats épiques » (Michel Zink, *Roman rose et rose rouge: Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, p. 44).

79. Sur les difficultés de lecture que pose ce passage (« Cel jor faisoit chanter la suer/a un jogleor mout apert... »), voir entre autres *ibid.*, p. 38.

dit Nicole à un jeune homme qui, sur sa selle, portait une courtepointe tournée à l'envers»<sup>80</sup>, énième métaphore qui exploite l'étymologie commune du texte et du tissu (< *textus*).

La lecture de *Guillaume de Dole* à laquelle on procède depuis plus d'un siècle tend à hausser le second roman de Jean Renart au rang de témoin historique dont la valeur documentaire a parfois surpassé celle que l'on accorde aux véritables anthologies poétiques, dont les plus anciennes remontent à la mi-xiii<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que le collationnement des manuscrits des romans lyrico-narratifs fait ressortir d'importantes similitudes avec les chansonniers, tant sur le plan de l'ordonnement des textes que sur celui de leur disposition dans la page. Une enquête codicologique attentive montrerait vraisemblablement que les manuscrits plus tardifs ayant conservé les «romans à chansons» se livrent à un pastiche livresque, c'est-à-dire une forme de pastiche qui s'adresse avant tout à l'œil et qui consiste en une imitation de la mise en page des chansonniers. Les travaux d'Ardis Butterfield ont d'ailleurs déjà montré ce que doit la mise en page des manuscrits des romans de la *Violette*, de la *Poire* et du *Castelain de Couci* aux chansonniers contemporains<sup>81</sup>.

Il serait d'ailleurs tout à fait possible d'appréhender de cette façon le roman de *Guillaume de Dole* tel que nous l'a transmis son unique manuscrit (Reg. Lat. 1725, fin xiii<sup>e</sup> siècle). Comme dans les chansonniers, les pièces lyriques s'ouvrent par une initiale et la plupart des chansons courtoises sont recopiées en style suivi (la versification est alors marquée par la ponctuation). Les *marginalia* tendent même à montrer que les rapports entre les chansonniers et le roman de Jean Renart tel qu'il apparaît dans le manuscrit du Vatican n'ont pas échappé au lecteur du xvi<sup>e</sup> siècle (probablement Claude Fauchet), qui a noté en marge des chansons les noms de leurs auteurs. Ces rubriques marginales se retrouvent dans de nombreux chansonniers, où elles participent de ce «culte du nom<sup>82</sup>» qu'entretenaient déjà, par exemple, les *vidas* des troubadours et, plus tard, les jeux anagrammatiques et pseudonymiques auxquels se livrent Jean Renart dans l'ensemble de son œuvre<sup>83</sup>. Un tel examen comparatif des «romans à chansons» et des

80. Sur ces métaphores textiles, voir Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Honoré Champion, coll. «Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge», 1998.

81. Ardis Butterfield, *op. cit.*

82. Hans-Herbert Räkel cité dans Sylvia Huot, *op. cit.*, p. 48.

83. Sur la découverte de l'anagramme finale par Joseph Bédier, voir son édition du *Lai de l'Ombre*, Paris, Honoré Champion, coll. «Société des anciens textes français», 1913. Sur

chansonniers risquerait cependant d'insister sur les similitudes de *structure* et d'occulter les différences de *visée* : *Guillaume de Dole* ne participe pas uniquement d'un effort de conservation, comme l'anthologie, mais aussi d'un rejet ludique des formes littéraires concurrentes (poésie des trouvères et des troubadours, genres lyriques non courtois, chanson de geste et roman arthurien). Pour le dire autrement, le roman n'est pas au service de la mémoire ; c'est plutôt l'insertion lyrique qui sert le renouvellement de la forme romanesque.

Par le riche répertoire lyrique qu'il intègre et par l'importance qu'il accorde à la figure de l'auteur, *Guillaume de Dole* nous a semblé constituer un terrain favorable à la réflexion sur les conditions, dans le contexte médiéval, de l'exercice imitatif qu'est le pastiche. L'assertion ambiguë du prologue quant à la paternité des morceaux rapportés (« chacun pense que le romancier a pu lui-même composer le texte des chansons ») appelait presque naturellement une vérification. Celle-ci a d'abord consisté à cibler parmi les pièces « reproduites » celles pour lesquelles on remarque un désaccord entre la tradition manuscrite et les affirmations du narrateur de *Guillaume de Dole*. Cette confrontation du roman et des chansonniers a mis au jour quelques « pièces douteuses » qui, comme en avait eu l'intuition Roger Dragonetti, auraient en effet pu être « inventée[s] de toutes pièces ». Dans deux d'entre elles, les conditions du pastiche sont présentes puisque l'analyse de la chanson courtoise attribuée au trouvère hennuyer et de la laisse dite empruntée au *Gerbert de Metz* parvient à montrer que ces deux fragments respectent la *manière* de l'auteur (Gontier de Soignies) ou de « l'ensemble d'écrits » (la *Geste des Lorrains*) auquel le romancier dit les emprunter. Nous nous trouvons certes devant un cas de pastiche particulièrement singulier, qui repose sur un décalage entre l'identification dans un texte d'un style ou d'une *manière* et l'impossibilité d'en retrouver *au moins* un autre témoin manuscrit. Il n'en reste pas moins que l'identification sinon de tics du moins de caractéristiques stylistiques, thématiques et formelles (trop) marquées nous permet d'imaginer que nous sommes bel et bien en présence d'un pastiche. L'enquête menée sur les différents manuscrits a aussi fait ressortir des contradictions qui

les jeux anagrammatiques avec le prénom de Liénor et le surnom de Dole, voir plutôt Claude Lachet, « Présence de Liénor dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », dans Jean-Claude Aubailly et collab., *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1993, p. 813-825.

témoignent d'une grande désinvolture du romancier à l'égard de ses sources. Cette liberté surprend peu de la part d'un auteur médiéval ; elle n'en est pas moins à mettre au compte d'un projet romanesque qui ne vise pas seulement la conservation mais aussi l'examen critique, par le pastiche et la parodie, de traditions littéraires contemporaines : l'épopée et la poésie des trouvères, double dimension que mettait d'ailleurs déjà de l'avant le narrateur du prologue lorsqu'il annonçait « conte[r] d'armes et d'amors/et chante[r] d'ambedeus ensamble » (v. 24-25).

### Annexe I

5232 Lors que florist la bruiere  
que voi prez raverdoier,  
5235 que chantent en lor maniere  
cil oisillon el ramier,  
lors sospir en mon corage,  
5240 quant cele me fet irier  
vers qui ma longue proiere  
ne m'i pot avoir mestier.  
5245 Celi aim d'amor certaine  
dont j'ai le cuer d'ire plain.  
Las ! ce m'i fet estre en paine  
5250 dont j'ai le cuer d'ire plain.-----  
oooooooo----  
Trop vilainement foloie  
qui ce qu'il aime ne crient.  
Et qui d'amors se contoie,  
sachiez qu'il n'aime nient.  
Amors doit estre si coie  
la ou ele va et vient  
que nuls n'en ait duel ni joie,  
se cil non qui la maintient. Celi  
aim-----

Lorsque fleurit la bruyère,  
quand je vois les prés verdier,  
et chanter à leur manière  
les oisillons dans la ramure,  
je soupire au fond du cœur,  
désespéré et affligé  
par ma dame que ma longue  
prière  
n'a pas réussi à gagner.  
J'aime d'un profond amour.  
Hélas ! j'ai tant de peine !  
Mon cœur en souffre toujours.  
Hélas ! j'ai tant de peine !  
C'est bien folie et bassesse  
que d'aimer sans rien craindre  
Et se vanter d'aimer,  
sachez-le, ce n'est pas aimer.  
L'amour doit être discret  
partout et toujours,  
pour que personne ne souffre joie  
ou douleur, sauf celui qui aime.



## Annexe II

- 1335 Des que Fromonz au Veneor tença,  
li [bons] prevoz qui trestot escouta  
tant atendi que la noise abessa.  
Sor l'arestuel de l'espié s'apuia.  
Ou voit Fromont, pas ne le salua.
- 1340 «Fromonz, dit il, ge sui de ciaus de la.  
Gerbers mis sire, qui a vos m'envoia,  
par moi vos mande, nel vos celerai ja,  
qui li envoie Foucon que ge voi la  
et Rocelin, car amdeus pris les a.
- 1345 Et s'il le nient, bien est qui provera  
en totes cors, la on les trouvera,  
ou en la toe, se sauf conduit i a.»  
Fouques rougi, Roncelins embruncha.  
Mal soit de cel qui onques mot sona!
- 1350 Li viex Fromonz forment s'en aïra.  
«Par Deu ! provos, qui ça vos envoia  
moult belement de vos se delivra !  
Se dont vos vit, ja mes ne vos verra,  
et, s'il vos voit, ne vos reconoïstra.
- 1355 Encor me membre, ne l'oublierai ja,  
d'un guerredon que me feïstes ja :  
li rois de France un cheval me dona  
voiant voz oils, .c. livres li cousta ;  
vos l'oceïstes, q'ainc ne se remua.
- 1360 A Geronvile, au pié dou pont de ça,  
uns chevaliers un tel cop m'i dona  
desor mon heaume que tot le m'enbarra ;  
prendre me fist au col de mon cheval. »
- 1365 Et dit Guirrez : «Fromont, entendez ça,  
ce fu mes filz qui a vos s'acointa,  
mort vos eüst, mes il vos espargna.  
S'il a aaise, encor i referra.  
Que que cil chante de Fromont...

Lorsque Fromont injuria le Veneur, le bon prévôt, présent à toute la scène, attendit la fin de l'altercation, appuyé sur la poignée de sa lance. Quand il vit Fromont, il ne le salua pas. «Fromont, dit-il, je suis de l'autre camp. Gerbert, mon seigneur, m'a envoyé vers vous pour vous demander par ma bouche, je ne vous le cacherai pas, de lui envoyer Fouques que je vis là-bas et Rocelin, car il les a tous deux faits prisonniers. S'ils le nient, il y aura quelqu'un pour en faire la preuve en toute cour où on les trouvera ou à la tienne, si tu accordes un sauf-conduit.» Fouques rougit, Rocelin baissa la tête. Malheur à qui d'un seul mot s'avisait ! Le vieux Fromont entra dans une grande colère : «Par Dieu, prévôt, celui qui vous a envoyé ici s'est bien habilement débarrassé de vous ! Si donc il vous a vu, il ne vous verra plus jamais et s'il vous revoit, il ne vous reconnaîtra pas. Je me souviens encore, car jamais je ne l'oublierai, d'un présent qu'un jour vous m'avez fait : le roi de France m'avait, devant vous, donné un cheval qui lui avait coûté cent livres ; or vous l'avez tué, vous l'avez abattu raide mort. À Gironville, au pied de notre pont, un chevalier me donna un tel coup sur le heaume qu'il le brisa et je dus me raccrocher au cou de mon cheval.» Guiret reprit : «Fromont, écoutez bien, c'est de mon fils que vous fîtes alors la connaissance ; il aurait pu vous tuer, mais il vous épargna. S'il en a l'occasion, il vous administrera d'autres coups. Pendant que l'on chante l'histoire de Fromont...