Annette Brasseur

La part de Jehan Bodel dans la *Chanson des Saisnes* ou quatre rédactions en quête d'auteur.[1]

Le chercheur soucieux d'éclairer sous ses divers aspects l'œuvre de J. Bodel est, lorsqu'il se tourne vers la biographie, à la fois comblé et assez désespéré: comblé parce que tout ce que l'on peut savoir de la vie de J. Bodel paraît avoir été dit;[2] désespéré parce que subsistent beaucoup d'irritants mystères dont il est vain de croire que la clef pourra lui être fournie sous la forme d'un inédit «qu'un bibliothécaire de [ses] amis [lui] communiquera».[3] Doit-il renoncer, pour autant, à pénétrer plus avant dans l'intimité d'un des plus grands écrivains du XIIe siècle? Nous avons cru qu'il était possible de cerner, avec précision, par l'étude de la *Chanson des Saisnes*, la personnalité de ce poète arrageois qui apporta une si brillante contribution à la vie littéraire de sa cité.

[1] *La Chanson des Saisnes de Jehan Bodel. Etude et édition*, thèse dactylographiée, 6 volumes, Université de Lille III, 1987. Ce travail paraîtra ultérieurement chez Droz (Genève).

[2] Nous avons pu aisément faire le point des connaissances biographiques sur J.Bodel grâce aux travaux d'A. Henry, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, 3e éd. remaniée, (Bruxelles: Palais des Académies, 1981) 28-32, P. Ruelle, *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)* (Bruxelles-Paris: Presses universitaires, 1965) 33-35 et surtout R. Berger, *Le nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Arras *(Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, XI), 1963, Texte, pp. 86, 102-103 et 114-116, Tables, p. 14, col. 2.

[3] M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard [NRF], 1954) 157.

Essayer d'atteindre, dans son «existence poétique»,[4] un écrivain qui a vécu il y a huit siècles, est certes une gageure quand on ne dispose que d'éditions anciennes[5] et fort insuffisantes sur le plan de la paléographie et de l'interprétation. Aussi nous sommes-nous fixé, d'entrée de jeu, un double objectif : établir, à partir des quatre manuscrits connus de la *Chanson*, le texte le plus clair possible, l'étudier ensuite. Partie sans idée préconçue, nous avons fini par voir apparaître, à l'intérieur de cette *Chanson*, de plus en plus nettement, au fil de notre étude, différentes mains, parfois fort habilement dissimulées. Un nouveau thème de réflexion s'est donc imposé à nous et a constitué notre troisième objectif: rechercher, dans les versions dont nous disposions, la part qu'il faut attribuer à J. Bodel.

Nous nous sommes tout d'abord attachée à réaliser une édition homogène, mettant l'accent sur les différents types de correspondances et aussi sur les divergences qui existaient entre les quatre rédactions de la *Chanson des Saisnes : A* (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3142), *R* (Paris, Bibliothèque Nationale, français 368), L (Genève, Fondation Bodmer 40) et *T* (Turin, Bibliothèque Nationale, LV 44). L'examen des manuscrits nous convainquit très vite de la supériorité de la version *A* sur les autres rédactions. Les 4337 vers de *A* devaient donc être édités, mais L, avec ses 7838 vers, méritait aussi d'être retenu, parce que, de tous les manuscrits qui subsistaient, il offrait le texte le plus long. Il nous parut intéressant de mettre ces vers en regard, et notre tâche fut relativement aisée jusqu'au vers 3307, tous les textes se correspondant d'une manière parfaitement linéaire. Mais brutalement, à partir de ce vers, les rédactions, tout en conservant les mêmes grands thèmes, se scindaient en deux groupes *AR* d'un côté et *LT* de l'autre, qui présentaient des leçons le plus souvent divergentes. Cependant, en donnant un peu plus de souplesse au face à face des vers, ne pouvions-nous pas garder la même

[4] H. Bardon, «Propositions sur Catulle», *Latomus*, 118(1970): 8.

[5] Fr. Michel, *La Chanson des Saxons par Jehan Bodel*, dans les Romans des douze pairs de France, V et VI, Paris, 1839 et Fr. Menzel et E. Stengel, *Jean Bodels Saxenlied*, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, Teil I, von Fr. Menzel et E. Stengel, Marburg, Elwert 1906 ; Teil II, von E. Stengel mit einer Abhandlung von A. Heins, Marburg, Elwert 1909.

disposition? L'essentiel était que les correspondances thématiques fussent mises en évidence et que le lecteur continuât à embrasser, d'un seul regard, les diverses rédactions, sans effort préalable. Cette seconde étape s'interrompait, à son tour, brusquement : au vers 4291, *R* cessait subitement de suivre le texte de *A* pour rejoindre les rédactions *L* et *T* et les accompagner jusqu'à la fin de l'œuvre, tandis que *A* s'achevait définitivement, au milieu d'une phrase, au vers 4337. Une solution simple s'est alors imposée : le texte de *R* occuperait désormais la place de celui de *A*.

La toilette du texte et la résolution des abréviations ont été faites conformément aux principes en vigueur. Nous avons scrupuleusement respecté les rédactions sans faire preuve, toutefois, d'une fidélité aveugle à leur égard, même si, comme le remarquait J. Rychner, «la fidélité à un manuscrit procure un repos d'esprit très agréable».[6] Nous nous sommes efforcée de répondre aux vœux de ce philologue en adoptant une méthode qui dépassât à la fois «l'artifice de la restitution et l'asservissement de la fidélité». Prenant nos risques, nous avons laissé les habillages graphiques inattendus, les apparentes négligences de forme, et même les répétitions, parce qu'après réflexion ils nous paraissaient révélateurs de l'époque où avaient été réalisées les versions et pouvaient être porteurs d'informations sur les régions d'où émanaient ces rédactions, sur les habitudes personnelles des scribes, et peut-être aussi sur les conceptions littéraires des remanieurs.

Ce n'est pas pour sacrifier à une loi du genre que nous avons accompagné cette édition d'une étude. La relation édition/étude comporte une complémentarité fondamentale. L'établissement du texte exigeait qu'on l'interrogeât, qu'on lui donnât un sens. Comment décider de rejeter une leçon, de maintenir une *lectio difficilior*, comment marquer des articulations logiques par des signes de ponctuation, si on ne s'est pas déjà fait une idée assez claire de la signification du texte? Or, cette œuvre, qu'on pourrait croire très accessible, s'est révélée, à l'analyse, d'une richesse foisonnante et surtout d'une interprétation difficile. Sa

[6] «La critique textuelle de la branche III (Martin) du *Roman de Renart* et l'édition des textes littéraires français du Moyen Age», dans le *Bulletin de l'Institut de Recherche et d'histoire des textes* 15 (1967-68): 135.

compréhension littérale elle-même exigeait que l'on fît appel aux ordres de connaissances les plus divers : la connaissance d'un texte mobilise une «formidable machinerie».[7] Nous avons donc «lancé des pseudopodes dans d'innombrables directions»[8] et nous avons accompagné cette édition de notes critiques personnelles visant à éclairer, sur le plan philologique, historique ou littéraire, les passages dont l'interprétation nous a paru délicate. Nous avons jugé nécessaire d'entreprendre de longues enquêtes sur les noms de personnages importants de cette chanson qui ne faisaient pas partie de l'onomastique traditionnelle des œuvres épiques, mais qui, n'ayant pas été choisis au hasard, méritaient assurément qu'on s'intéressât à eux. Nous avons également essayé d'identifier les lieux et les cours d'eau, de définir ou de redéfinir certaines limites territoriales. Il nous a paru, en outre, intéressant de rassembler un certain nombre d'éléments épars au sein de la *Chanson des Saisnes* qui avaient trait à des sujets importants (armorial, portrait, religion des Saxons...). Ainsi sont nées plusieurs notes synthétiques visant à fournir, à tout chercheur que ces questions intéresseraient, les éléments d'information nécessaires à une étude comparative portant sur un ensemble d'œuvres médiévales. Pour rendre plus aisé l'accès de toutes ces notes, un index thématique a été mis au point.

Le même souci de faciliter la tâche du lecteur nous a conduite à réaliser simultanément un assez long glossaire (369 pages), fournissant le maximum d'éléments contextuels. Un glossaire, ainsi conçu, pouvait, nous semblait-il, apporter une utile contribution à la connaissance du vocabulaire des chansons de geste et, plus généralement, à l'examen de la langue des XIIe et XIIIe siècles.

L'étude interne d'un texte médiéval ne peut pas être séparée de son étude externe. A l'issue d'une observation minutieuse des manuscrits, nous avons remarqué que la *Chanson des Saisnes* avait été conservée dans deux types de *codices :* des manuscrits de grand format pour *A* et *R* et des manuscrits de petites dimensions, ayant beaucoup voyagé, dits «manuscrits de jongleurs» pour *L* et *T*.

[7] Comme E. Morin *(La Méthode. La connaissance de la connaissance* (Paris: Seuil, 1986) 226), l'observe à propos de la connaissance en général.

[8] Morin 28.

Nous nous sommes parallèlement intéressée à la décoration de ces volumes : si elle est très sobre dans *R* et *L* qui ne comportent que quelques lettrines, elle est, au contraire, particulièrement riche dans *A*, un des plus célèbres manuscrits des bibliothèques françaises que nous pensons pouvoir dater de 1285.

L'analyse codicologique nous incitait donc à accorder une attention particulière à la rédaction *A* dont une lecture critique et explicative nous avait déjà permis d'apprécier les qualités. L'étude linguistique des différentes rédactions allait confirmer scientifiquement ce qui n'était encore qu'une opinion personnelle. Avant d'entreprendre ce travail, nous avions lu, évidemment, les travaux de nos prédécesseurs sur la langue de la *Chanson des Saisnes*. Etant donné leur caractère fragmentaire, leur absence de conclusions et aussi les progrès que la linguistique avait faits depuis la parution de ces ouvrages, nous avons cru nécessaire de reprendre entièrement cette étude à la lumière des recherches les plus récentes. Nous avons donc étudié successivement chacune des rédactions, en suivant toujours rigoureusement la même méthode: les graphies des voyelles et des consonnes, classées par ordre alphabétique, ont toutes été examinées et interprétées avec prudence. Dans cette présentation résolument synchronique, nous nous sommes toujours attachée à distinguer la graphie de la phonétique. Nous avons procédé ensuite au compte des syllabes avant de nous intéresser à la syntaxe et même au lexique. Toutes nos remarques ont été numérotées de manière continue, chaque version étant pourvue d'une numérotation autonome. Une telle disposition offre l'avantage de mettre en valeur les habitudes graphiques, rythmiques, morphologiques, syntaxiques, lexicales, et facilite la comparaison des différentes rédactions. Toutes possèdent des traits picards appartenant à la zone qui englobe Arras et ses environs, mais trois d'entre elles (aucun de nos devanciers ne l'avait remarqué!) sont, à des degrés divers, influencées par l'Est, surtout l'Est lorrain, où elles ont voyagé. *A*, seule, a échappé à cette influence.

Des divergences existent, non seulement entre les versions, mais aussi à l'intérieur de chacune d'elles : *A* comporte une rupture après le vers 3307. A partir de ce vers, la coloration artésienne s'estompe dans un texte qui semble avoir été rédigé dans le courant du XIIIe siècle. La langue des 3307 premiers vers est parfaitement homogène et l'analyse la plus minutieuse n'a pu y découvrir aucun

élément qui nous éloigne de la fin du XIIe siècle. Cette homogénéité de la langue nous est apparue comme le caractère propre de la première partie de *A.* Les autres rédactions ne la possèdent pas et sont toutes postérieures, d'un siècle au moins, à l'époque où vivait J. Bodel.

L'étude linguistique nous a donc permis d'isoler dans *A,* pour la première fois, un important noyau qui offre cette particularité de posséder un certain nombre de traits communs avec les autres œuvres de J. Bodel. Il nous a donc paru légitime d'attribuer à cet auteur ce noyau de la *Chanson des Saisnes.* Mais cette constatation, qui s'imposait à l'esprit du linguiste avec tous les caractères de la vraisemblance, devait, pour être établie avec certitude, s'accorder avec le jugement du critique littéraire. Encore fallait-il se défier des dangers que peut comporter, en ce domaine, une attitude trop impressionniste. Seule, une étude systématique de l'organisation du récit, de l'héritage culturel et de la facture du vers dans les différentes rédactions pouvait confirmer, de manière probante, les conclusions que l'analyse linguistique autorisait déjà à formuler sur les parts respectives de l'auteur et de ses continuateurs dans l'ensemble de l'œuvre. Elle a fait l'objet du chapitre intitulé : «Quatre rédactions en quête d'auteur. La part de Jehan Bodel».

Une étude en profondeur de l'organisation du récit et de ses interférences avec la structure strophique nous a permis de déceler, à l'intérieur de la chanson, des techniques très différentes. La première partie, commune à toutes les rédactions (1-3307 *AR* et 1-3001 *LT),* est caractérisée par une très grande unité : trois sujets (la révolte des Hurepois, les hostilités entre Francs et Saxons, les amours de Sébile et de Baudouin) sont traités conjointement, dans un juste équilibre, par un auteur qui a le souci de la cohérence chronologique. Le lecteur ou l'auditeur est sensible ici à une durée continue qui le fait passer, presque à son insu, de temps fort en temps fort et, plus précisément, de fêtes en fêtes, entre lesquelles existe une bonne corrélation. Nous avons trouvé dans cette continuité un signe manifeste, une preuve supplémentaire de la présence d'un auteur unique, seul capable de donner à sa narration perspective et profondeur. Cette caractéristique est tout particulièrement nette dans *A* qui, avec ses 3307 vers, offre le texte le plus complet. La suite de la *Chanson,* dans les différentes rédactions, présente, au contraire, au sein de laisses composites, un

récit discontinu qui porte la marque de plusieurs remaniements. Il existe, de toute évidence, dans la *Chanson des Saisnes*, une longue partie inspirée par un auteur unique et trois autres parties imputables à des continuateurs différents. Notre conviction s'est trouvée renforcée par les variations que nous avons constatées, d'une partie à l'autre, dans l'attitude adoptée à l'égard des traditions épiques.

Fortement imprégné de la tradition rolandienne, le créateur de l'œuvre est un auteur que son talent original a préservé d'une imitation servile. Dans toute la partie commune, il donne à la *Chanson de Roland* une suite qui en respecte l'esprit, sans s'interdire occasionnellement de recourir à d'autres apports. Les continuateurs, qui avaient, dans leur mémoire, un magasin de textes toujours disponibles, n'ont pas réussi à sauvegarder cette unité d'inspiration.

Cette diversité d'attitude à l'égard de la tradition épique ne pouvait manquer de retentir sur la conception des personnages et, en particulier, sur celle du héros central. Le Charlemagne de la première partie n'est plus tout à fait celui de la *Chanson de Roland*, le chef inquiet des événements futurs que son anxiété place au-dessus de tous les autres personnages.[9] Au centre des actions et non plus du drame, il n'a plus la grandeur tragique du grand empereur de la tradition. Il en conserve toujours le prestige, mais sa grandeur est d'un autre ordre: il est un souverain féodal auquel sa fonction d'empereur élu de Dieu confère une dimension plus qu'humaine, sans l'éloigner pour autant des hommes dont il connaît et excuse en partie les faiblesses, et dont il partage les joies et les distractions.

Tout différent est le Charlemagne que nous propose la seconde partie de *AR:* cet empereur disert et volontiers moralisateur est, malgré toute la bonne volonté des continuateurs, fort éloigné de la tradition épique. Préoccupé de tactique et de stratégie, cet homme d'action ne règne plus sur une société avide de prouesses, mais sur un monde d'engins, de maîtres-charpentiers, d'ouvriers, de maîtres-arbalétriers. .. Ainsi conçu, il est beaucoup plus proche du souverain des chroniqueurs que du seigneur féodal.

[9] Voir P. Le Gentil, *La Chanson de Roland*, 2e éd. (Paris: Hatier, 1967) 141.

Dans la seconde partie de *LT,* le voici dépeint comme un homme seul, qui n'obéit qu'à ses impulsions, dictées le plus souvent par des motifs futiles. Rien de commun entre cette solitude et l'isolement prestigieux du grand empereur dont on devinait l'omniprésence dans la *Chanson de Roland.* Sa solitude n'est pas davantage celle du héros tragique que son tourment sépare des autres hommes: il ne vit aucun drame personnel et va jusqu'à oublier le sens de ses responsabilités. Souverain tracassier, aux réactions primaires et mesquines, il est plus proche assurément du héros comique que du héros tragique. Doté d'une psychologie superficielle, il est devenu un personnage burlesque qui suscite le rire d'un public avide de gros effets.

L'épilogue offre, à son tour, sa propre vision de Charlemagne, celle d'un héros fatigué qui aspire au repos, pour ne pas dire à la retraite. Il n'est plus qu'un vieillard avec les défauts liés à son âge. Accablé par les coups du destin, sans enthousiasme, sans énergie, il appartient maintenant à l'humanité moyenne. Il est symptomatique que le seul portrait physique détaillé du héros soit celui d'un guerrier ruisselant de pluie, la barbe et les moustaches au vent, le heaume enfoncé sur la tête.

La critique moderne s'est plu à souligner que les textes tardifs épiques proposaient une image contrastée de Charlemagne, fort éloignée de la grande figure impériale de la *Chanson de Roland.* François Suard[10] a déjà, en 1978, attiré l'attention sur cette évolution, qui est bien souvent une dégradation du personnage. Mais peut-être n'a-t-on pas assez vu ou assez dit qu'à l'intérieur d'une même œuvre, dès le XIIe et le XIIIe siècles, le héros épique peut présenter plusieurs visages. Le fait est particulièrement net pour la *Chanson des Saisnes,* où le personnage central subit, d'une partie à l'autre, de véritables métamorphoses. Faut-il, en soulignant ces contrastes, faire intervenir, comme dans *Huon de Bordeaux,* le résultat de crises ou accuser le créateur de la chanson d'inconséquence? Une telle affirmation serait bien légère!

[10] «Le personnage de Charlemagne dans les proses épiques imprimées», *Charlemagne et l'épopée romane, 2* vols. (Paris: Les Belles Lettres 1978)1: 277-80.

L'hypothèse que nous avons retenue au cours de nos analyses précédentes permet de trouver au problème une solution moins simpliste. Les avatars du personnage de Charlemagne et la transformation des autres héros de son entourage, dans la *Chanson des Saisnes*, reflètent, à n'en pas douter, la manière et la personnalité de rédacteurs multiples, appartenant même à des époques différentes.

L'examen attentif de la versification, un des plus sûrs moyens de saisir les auteurs au cœur même de leur travail, éclaire d'une lumière encore plus vive le talent personnel des divers rédacteurs. Nous avons observé avec une attention toute particulière leur manière de faire rimer les mots entre eux, épreuve inquisitoriale dont aucun rédacteur ne peut sortir indemne, puisqu'elle démasque les choix plus ou moins judicieux, les adroites substitutions de termes, les chevilles privilégiées. Cette enquête nous apporte la certitude que la partie commune est l'œuvre d'un poète unique qui connaît bien les recettes de son métier, sait en user à bon escient et se refuse à la facilité. Toutes les versions de cette partie portent bien la marque d'un même talent, d'un même poète dont l'art discret ne révèle qu'à une analyse très minutieuse toute sa finesse et sa sûreté. La rédaction *A*, qui offre, nous l'avons vu, le texte le plus complet, présente le plus bel éventail de rimes, la plus grande variété de termes placés à la fin des vers et elle est aussi celle qui reste la plus fidèle à la prosodie traditionnelle des chansons de geste. La suite du texte est l'œuvre de plusieurs continuateurs qui ne sont plus des poètes, mais, chacun à leur manière, des artisans forgeant leurs alexandrins avec plus ou moins d'adresse.

L'étude de l'art de conduire le récit, de l'utilisation des sources épiques, de la conception des personnages et de la facture du vers confirme donc, de manière décisive, les conclusions que nous avons tirées de notre analyse linguistique. La *Chanson des Saisnes* n'est pas une œuvre monolithique, élaborée par un auteur unique, dont peut-être le talent serait allé déclinant en même temps que les forces physiques. Elle est, au contraire, une œuvre plurielle dans laquelle tout trahit l'intervention de plusieurs rédacteurs anonymes, de cultures et parfois d'époques différentes qui se sont efforcés, avec plus ou moins de bonheur, de mener jusqu'à son terme une chanson restée inachevée.

Les parts respectives de J. Bodel et de ses continuateurs étant délimitées, il nous a paru opportun de nous interroger sur cet écrivain: les 3307 premiers vers de *A* offrant, de toute évidence, le texte le plus proche de celui qu'écrivit le poète, une telle quête ne pouvait demeurer stérile. Il devenait donc indispensable de partir «A la recherche de Jehan Bodel»,

Les écueils auxquels peut se heurter le récit biographique ont été bien souvent mis en lumière par la critique moderne. Récemment encore, P. Bourdieu[11] rappelait qu'il existe une «illusion biographique». L'histoire de la vie événementielle d'un écrivain d'il y a huit siècles est pourtant loin d'être inutile. B. Guenée, lui-même, ne se présente-t-il pas, aujourd'hui, comme saisi par la biographie? «L'étude des structures» affirme-t-il dans son dernier livre,[12] «fait comprendre l'histoire. Le récit d'une vie la fait sentir.» Aussi n'avons-nous pas hésité à faire le point sur la vie de J. Bodel: aucun fait ne nous paraissait négligeable, s'il permettait d'accéder à une meilleure compréhension d'un grand texte. Nous n'avons cependant pas voulu nous borner à faire, à notre tour, une biographie de ce jongleur arrageois, nous avons essayé de découvrir Jehan Bodel dans son œuvre. Il fallait tenter de saisir l'auteur dans ce qu'on peut appeler «son existence poétique».

Si la recherche de la part qui revient à J. Bodel dans la *Chanson des Saisnes* a l'intérêt de faire apprécier les qualités d'un poète parfaitement maître de son art, il est bien évident qu'on ne saurait restreindre à cet aspect «technique» la personnalité d'un auteur qui fait éclater, à tout instant, les cadres d'une telle étude. En effet, les multiples éclaircissements indispensables à la lecture de l'œuvre offrent sans cesse, à l'exégète, de nouvelles raisons de s'étonner et, disons-le, d'admirer, tant est vaste l'étendue d'un savoir qui embrasse les domaines les plus variés. L'abondance et la diversité des thèmes traités donnent un aperçu de la culture de ce ménestrel qui avait reçu une solide formation scolastique et Savait profiter de toutes les occasions d'enrichir son savoir: pérégrinations,

[11] «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63 (Paris: Editions de minuit, 1986) 69-72.

[12] *Entre l'Eglise et l'Etat* (Paris: Gallimard, 1987) 47.

contact avec des personnages d'un rang très élevé ou avec de fins lettrés, lecture de documents, réflexion sur les faits... Toute son œuvre prouve que le présent l'attire et le captive autant que le passé. Il est frappant de constater que toutes les scènes qu'il peint portent l'empreinte d'un milieu, celui de l'aristocratie, qu'il connaît bien et qu'il a, non sans quelque humour, observé avec attention. Artiste, il sait voir en imaginant et surtout «faire voir». Pour rendre présent, à son public, le spectacle du monde quotidien, il ne craint pas de faire appel aux ressources qu'offrent, à ce point de vue, les procédés littéraires en usage chez ses contemporains: présentatifs, comparaisons, images... Ce sens très poussé du concret lui permet de façonner, souvent avec un grand bonheur dans l'expression, des formules qui rendent très bien l'impression de la vie et qui sont le signe du souci «littéraire» de la communication avec le lecteur ou l'auditeur. Homme de théâtre, il sait, par expérience, qu'il faut captiver le public, en jouant de l'effet de surprise, en insistant sur les passages susceptibles de lui plaire: s'il revient deux fois, par exemple, sur la description d'un cheval, c'est avec l'assurance de trouver un écho chez son lecteur. Auteur de fabliaux, il n'ignore pas que le comique est le mode de communication privilégié entre un artiste et son auditoire. Bien souvent, l'effet comique relève du choix des mots qui, sortis de leur contexte habituel, entrent dans la composition d'expressions savoureuses: Baudouin ne traverse pas la Rune pour aller à un rendez-vous galant, mais pour *peschier une riche vendoise* («pour pêcher un poisson de prix», v. 1618/1542). La tournure pittoresque *nus ne s'i aboivre qui chier escot n'i pait* («personne ne boit l'eau sans payer un écot de prix», v. 2320/2070) traduit l'inéluctabilité de la mort de tout combattant renversé dans la rivière. Observateur discret, plein de sympathie à l'égard des êtres et des choses, J. Bodel ne prend jamais au tragique les situations les plus délicates, mais il s'en amuse pour le plaisir de son public. Il sait aussi que, pour être compris et apprécié de ses lecteurs ou de ses auditeurs, il faut leur préciser dans quel type d'œuvre il entend situer son écrit. Dès le prologue de sa *Chanson*, il justifie donc ses intentions et ses choix, non pas conçus étroitement en eux-mêmes, mais replacés dans un ensemble plus vaste, au sein de la littérature de son temps, telle que pouvaient l'apprécier, à la fin du XIIe siècle, les hommes intelligents ou *bien antandant.* Pour lui, le public n'est pas une masse inerte et indistincte, uniquement réceptive aux bonnes paroles des conteurs, mais une élite de connaisseurs qui possède assez de sagacité pour discerner les trois matières «poétiques»

exploitées dans les *contes*[13] de son temps, celles de France, de Bretagne, et de Rome. C'est en fonction de leur contenu qu'il amène le lecteur à distinguer trois types d'œuvres: les unes imprégnées de l'histoire de France (les chansons de geste), les autres, puisées aux sources de l'imaginaire et de l'invraisemblable (les romans et contes «bretons»), les dernières, nourries de la sagesse des anciens (les romans d'antiquité). Le critère d'appréciation qu'il retient est donc le degré de réalité que comportent les œuvres. Il accorde ainsi la première place à la matière de France qu'il place avant celles de Bretagne et de Rome. Mais, au-delà de cette tripartition de la littérature, il a saisi les trois manières d'entraîner l'adhésion du public: par la vérité des faits, par le plaisir ou encore par l'enseignement. Capable de distinguer, et surtout de caractériser, les trois «espèces poétiques» de son temps, ce poète arrageois de la fin du XIIe siècle porte déjà en lui-même un critique, et s'il préfère la «matière de France», c'est qu'il la juge la plus conforme à la vérité historique et donc la plus apte à servir son projet littéraire. La «vérité historique» de la chanson de geste est, à ses yeux, celle de la «maison royale française», et il est le premier à avoir proclamé avec autant de netteté et d'insistance la primauté de la nation française et de son roi qui reçoit directement ses ordres de Dieu. La grande nouveauté du poète arrageois est d'avoir fait remonter ce privilège du roi de France jusqu'à Clovis «que Dieu fit couronner par ses anges»: notion importante qui met en lumière une autorité royale d'essence purement divine dans laquelle l'Eglise n'intervient pas. Une telle légitimation fait de ce pouvoir le garant de la transcendance, élément capital en cette fin du XIIe siècle où théologiens et légistes s'efforcent de mettre au point la théorie de la monarchie de droit divin.

Jongleur très cultivé, merveilleux connaisseur d'une langue qu'il manie avec dextérité et finesse, novateur aussi bien dans son art que dans ses théories littéraires et sa conception de l'histoire, tel est l'écrivain qui se révèle à nous dans la première partie de la *Chanson des Saisnes.* Qu'une personnalité de cette dimension ait pu

[13] On appelle *conte* au Moyen Age toute histoire racontée, aussi bien l'anecdote la plus modeste et improvisée que le roman le plus élaboré et le plus étendu (voir P. Nykrog, *Les fabliaux. Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale* (Copenhague: Mucksgaard, 1957) 5.

donner une très vive impulsion à la vie littéraire arrageoise à la fin du XIIe siècle semble désormais hors de doute.

Annette Brasseur
Université de Lille III

-o-oOo-o-

Personalia

As coordinator of the Medieval Studies Interdisciplinary Minor at Marquette University in Milwaukee, **Steven M. Taylor** organized a two-day symposium entitled "The Cathedral and the Medieval Community," which took place on February 20-21, 1988. The featured speaker was Malcolm Miller of Chartres Cathedral. Following the symposium, Dr. Taylor presented a paper based on it, entitled "The Cathedral as Catalyst: An Interdisciplinary Perspective," at the Conference on Teaching the Middle Ages, held at Indiana State University on March 3-5,1988.

-o-oOo-o-

In spite of serving on *Olifant's* Editorial Board, editing *Romance Philology,* and functioning as the Associate Dean of the Graduate Division at Berkeley, **Joseph J. Duggan** continues his brisk pace of publication. His book, *The "Cantor de mio Cid": Poetic Creation in its Economic and Social Contexts,* has been accepted for publication by Cambridge University Press in the Cambridge Studies in Medieval Literature series. In addition to his article, "Social Functions of the Medieval Epic in the Romance Languages," in *Oral Tradition* 1(1986): 728-66, Dr. Duggan has three articles in the recently published *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters, vol. 11, La Littérature historiographique des origines à 1500, e*d. Hans Ulrich Gumbrecht, Ursula Link-Heer, and Peter-Michael Spangenberg (Heidelberg, 1986): "Looking Back Twice: The Nineteenth-Century Reception of Medieval Historiography and the Scholarly Tradition," pp. 50-53; "The Experience of Time as a Fundamental Element in the Stock of Knowledge in Medieval

Society," pp. 127-34; and "Medieval Epic as Popular Historiography: Appropriation of Historical Knowledge in the Vernacular Epic," pp. 285-311.

-o-oOo-o-

Barry Beardsmore of the University of Victoria writes that he is working on epic and romance elements in the late prose *Ysaie le Triste.*

-o-oOo-o-

Mercedes Vaquero, now an assistant professor at the University of Michigan, Ann Arbor, has just edited two volumes: Gonzalo de Arredondo, *Vida rimada de Fernán González* (Exeter Hispanic Texts 44) University of Exeter, 1987, and (with Alan Deyermond) *Medieval and Renaissance Historiographical Discourse, Dispositio* 10 (1985).

-o-oOo-o-

Harry F. Williams, now retired from Florida State University and living in Oxford, PA, has definitely not retired from scholarly activity. He writes of three recent articles, though regrettably none directly related to the Romance epic. For the record, they are "Saint Valentine in the *Champion des Dames" Le Moyen Français* 17 (1987): 73-82; "Martin le Franc as Literary Critic," *Fifteenth Century Studies* 12 (1987): 187-94; and "The Authorship of Two Arthurian Romances," *French Review* 61 (1987): 163-69.

-o-oOo-o-

Our former editor-in-chief, **John Robin Allen** (Univ. of Manitoba, Winnipeg), has been directing (with Eric Hicks) a PhD thesis by Daniel Métraux on Girart d'Amiens's *Charlemagne.*

-o-oOo-o-