



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 14

Marco Grimaldi
Sylvie Lefèvre
Katharina Philipowski
(eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discursivity

(Villa Vigoni Talks II)

Published January 2024.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Laëtitia Tabard: *Parler en doy comme comme cleric d'armes: miroitements du sujet dans le débat poétique du XV^e siècle*, in: Marco Grimaldi/Sylvie Lefèvre/Katharina Philipowski (eds.): *Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discursivity (Villa Vigoni Talks II – BmE Special Issue 14, online)*, S. 105–128.

Laëtitia Tabard

*Parler en doy comme comme clerç d'armes:
miroitements du sujet dans le débat poétique
du XV^e siècle*

Abstract. The poetic debate as a genre is analyzed in this paper as an example of the integration of lyric dialogs into the form of first-person narrative. We try to explore the impact of this hybridization, especially in Christine de Pizan's three love debates. The transposition of lovers' dialogs seems to transform the status of the I, as the narrator does not appear as a clerk whose authority is linked to knowledge, but as a character involved in a scene and whose role is also to articulate divergent discourses. First, we explore the narrativization of the *jeu-parti* and the *pastourelle* in the debates of Christine de Pizan and Guillaume de Machaut, showing that this rewriting leads to structural modifications in narration and elaborates the figure of an ambushed narrator, eager to appropriate other languages or discourses. This scenography emphasizes one of the most important issue of the debate genre, the art of writing the other's voice. The hybrid and polyphonic nature of the character's voice is in fact object of reflections in the fifteenth century, particularly in the debate over the <Roman de la Rose>: Christine de Pizan expresses in this framework her perception of the double speech inherent to characters' discourses, elaborated according to conventional representations of social and moral types, but at the same time reflecting the author's intentions. The knight of the <Debat de deux amans> is analyzed here as an example of these inner contradictions within the character's speech. As a consequence, the narrator's implication in the dialog shades the debate as a whole: claiming to be outside and neutral, but appearing also as a character, the narrator seems no more to embody the authority and undermines the universality of knowledge: the debate can be considered as the expression of the limited point of view of an individualized character. The poetic love debate then reveals in the frame of first-person narrative a form of critical integration of other voices, which in fact weakens the didactic impact of the issues at stake: instance of subjectivity, the narrative I is also shaped by the lyric expression of desire and exemplifies the impossible neutrality of knowledge.

Parler en doy comme comme clerc d'armes: cette formule, tirée du « Livre du debat de deux amans » de Christine de Pizan (v. 499, p. 96), révèle la posture de détachement du « je » qui s'exprime dans le débat poétique du XV^e siècle. Parler d'amour comme un clerc parle des armes, c'est traiter d'un sujet sans rien en savoir, sans avoir l'expérience des choses dont on diserte, c'est en rester à un discours abstrait, détaché de soi, ce qui autorise quelque désinvolture mais supposerait aussi une clairvoyance que seule la distance permet. La narratrice, Christine, affirme comme son personnage son incompetence – elle demande qu'on l'excuse d'avoir *pou de savoir appris* (v. 14, p. 84: peu de compétences) – mais elle saura malgré tout écrire son *grant debat* (v. 51, p. 85), se permettant alors de s'aventurer hors de son domaine pour aborder, dans la forme narrative d'un *petit dit* (v. 10, p. 84), un savoir sur l'art d'amour que le chant lyrique à lui seul ne lui ouvrirait pas. Dans le « dit » comme dans le « debat » qui en émane, on peut de fait parler de tout, pour peu que l'on sache adopter la voix du clerc, engagé dans le temps (Cerquiglini-Toulet 1980, p. 165). Cette plasticité du discours à la première personne pose problème pour l'appréhension du fonctionnement interne des textes, et notamment dans le cas des débats poétiques français, qui semblent dériver de traditions d'écriture multiples. Ils se rattachent plus ou moins selon les cas au dialogue allégorique latin, aux genres lyriques dialogués, à la littérature morale et religieuse, voire aux formes dramatiques¹, si bien qu'on peut hésiter sur leur classement générique.

Les formes de la dispute poétique des XIV^e et XV^e siècles ont cependant été définies plus précisément par Pierre-Yves Badel (1988). Le débat, genre lyrico-narratif, se rattache clairement au « dit », et ne consiste pas seulement en un dialogue, celui-ci étant inséré dans un récit à la première personne. On peut également distinguer nettement le « débat » du « jugement », en prenant en compte le degré d'importance du conflit², mais surtout en envisageant les divergences dans la fin des poèmes. Dans la plupart des débats du XV^e siècle, le dialogue contradictoire entre des personnages s'achève en effet par un appel au public, à qui est dévolu de trancher la question mise

en jeu. Cette fin ouverte, mise à l'honneur par Christine de Pizan, distingue profondément la structure du débat de celle du <jugement> dans lequel on parvient à une sentence. Mais cette forme qui semble bien définie va malgré tout de pair avec une multiplicité de sujets. À côté des débats sur l'amour de Christine de Pizan puis d'Alain Chartier, de Vaillant ou de Blossesville, on compte nombre de débats politiques, comme le <Chemin de longue étude> de Christine de Pizan, qui adopte la même structure que les débats courtois, mais pour aborder les problèmes posés par les divisions du pouvoir ou les malheurs du temps; <Le Livre des quatre dames> d'Alain Chartier compare le malheur de quatre femmes privées de leurs amants, mais pour évoquer les conséquences d'Azincourt. Sans compter même les dialogues contradictoires insérés dans des récits allégoriques plus vastes, la tendance «omnivore» du débat (Angeli 1991, p. 39) semble permettre au genre d'aborder, dans un cadre défini par la longue tradition de la casuistique amoureuse, toutes sortes de questions d'actualité.

Parce que, dans la forme définie par Christine de Pizan, le récit à la première personne absorbe le principe lyrique des jeux-partis, le genre nous semble mettre en avant l'importance structurelle de la thématique amoureuse, par-delà la diversité des questions abordées: le débat, qui fonde sa logique sur l'opposition, se prête à la combinaison des formes et des registres et se développe en enchâssant des discours divers³, mais son cadre narratif, qui peut se penser comme une excroissance des dialogues lyriques, reste marqué par la présence d'un <je> qui ne se présente pas, ou pas totalement, comme celui d'un clerc garant de l'autorité du savoir; il montre en cela comment le <format> du récit allégorique à la première personne se trouve modifié en profondeur par la thématique amoureuse, exploitée pour associer des discours divergents voire contradictoires, et, en alliant récit et discours, opérer un déplacement de point de vue: *comme clerc d'armes*, le narrateur peut parler d'amour comme un clerc, ou à l'inverse philosopher mais comme un amant courtois, parler de la politique du royaume en poète ou en tant que femme, et ainsi toujours se saisir de la parole sans y être

autorisé par son état, pour la déléguer à qui de droit, ou du moins feindre de le faire.

Ce sont donc les déplacements impliqués par l'enchâssement du dialogue poétique dans la narration à la première personne qui nous intéresseront, et nous nous attarderons en particulier sur les trois disputes amoureuses de Christine de Pizan (éd. Altmann 1998), qui ont été des modèles d'écriture pour les textes ultérieurs. Ces débats mettent en valeur l'empreinte des genres lyriques dialogués et la manière dont ils ont pu conduire à mettre l'accent sur l'appropriation critique de discours divergents voire concurrents. La narration à la première personne fait ainsi jouer la thématique amoureuse contre le discours savant, dans le sens d'une mise en question des savoirs établis.

1. Du dialogue lyrique au récit: l'élaboration d'une scénographie

La transposition narrative des dialogues chantés est un des modes d'élaboration du débat poétique, qui se distingue des formes lyriques par la présence d'une narration encadrante développée: celle-ci détache le vers de la performance musicale⁴. Le genre constitue en ce sens un point de passage, un genre «lyrico-narratif» (Poirion 1980, p. 148). Les débats de Christine de Pizan, qui reprennent des questions issues des jeux-partis, permettent de mesurer les effets de cette filiation entre genre lyrique et narration dans le <dit>. Outre <Le Livre du Debat de deux amans> qui propose à la réflexion une question assez générale (l'amour apporte-t-il plutôt de la joie ou du malheur?), le <Livre des Trois jugemens> développe trois <cas> très proches des situations mises en question par les débats poétiques des trouvères. Une dame accorde son amour à un amant, qui ensuite la délaisse; péniblement éprouvée, elle finit par oublier son amour, et donne sa foi à un amant plus sincère, mais le premier l'accuse de l'avoir trahie, et elle soutient qu'elle était délivrée de son serment puisque abandonnée. Dans le second récit, une dame est séparée de son amant par la jalousie de son mari, qui la

tient enfermée; le jeune homme, qui désespère de la revoir un jour, finit après bien des souffrances par se consoler avec une autre. Une fois délivrée, la dame le lui reproche, mais il répond qu'il n'avait plus aucun espoir de la revoir. Enfin, une jeune demoiselle est abandonnée par son jeune amant, qui s'est tourné vers une dame d'un plus haut rang; désespérée, la jeune fille se refuse désormais à aimer, et repousse l'amant qui revient vers elle après avoir été déçu par la dame. Il soutient qu'elle doit lui pardonner une erreur dont il se repent.

Ces trois histoires développent des situations qui posaient la question de la fidélité masculine dans la lyrique des trouvères: le poète qui lance le <jeu-parti> peut demander par exemple s'il est légitime de quitter une dame lorsqu'on a l'occasion d'avoir l'amour d'une femme d'une qualité supérieure (Långfors 1926, p. 138–140). La formulation générale de l'alternative signale que les poètes débattent à propos de cas, relativement abstraits, et le public juge alors la qualité de leur prestation et non la dispute entre les amants. Les jeux-partis sont en ce sens des débats entre ceux qui jugent, et non entre les personnages.

La mise en récit de ces affaires, comme on peut le constater, ne se résume pas à l'insertion d'un dialogue, et Christine de Pizan, en se faisant narratrice, recompose profondément l'équilibre des forces. Dans le <Livre des trois jugemens>, d'abord, le récit donne de la chair à l'alternative abstraite, et permet de donner la parole à la dame trahie, dont le choix est objet d'examen (dans le dernier cas, doit-elle pardonner à l'amant qui a préféré une maîtresse plus noble, s'il se repent, ou cesser de l'aimer?). La narratrice est alors censée occuper la place du poète qu'on consulte sur un cas, mais ce rôle la situe dans un schéma narratif, par rapport à des personnages, à l'égard desquels elle n'est nullement neutre: consultée par la dame, dont elle est proche, elle privilégie de fait le point de vue féminin. La narratrice occupe ainsi une double position, à la fois intra- et extradiégétique (Altmann 1999, p. 228), comme personnage de l'histoire et comme instance auctoriale.

Le déplacement opéré par Christine permet donc de conserver la logique de la confrontation directe, entre des êtres impliqués dans une situation, qui existe dans le jeu-parti entre les poètes qui débattent, malgré le caractère apparemment impersonnel de la question posée. Il s'agit dans le débat d'une dispute entre amants, et non pas seulement d'une discussion sur l'amour. Cela accentue l'intrication entre les discours amoureux et savant qui faisaient déjà le sel du jeu-parti (Gally 2004, p. 23), et ce d'autant plus que le personnage féminin s'arroge alors le droit de discuter.

Sur ce point, Christine de Pizan s'inscrit dans la tendance définie par Guillaume de Machaut, qui, dans le «Jugement dou Roy de Behaingne», avait également repris aux jeux-partis la traditionnelle comparaison entre les maux amoureux, en incarnant l'alternative dans les personnages de la dame dont l'amant est mort, et du chevalier trahi par une dame infidèle. Dans le jugement de Machaut domine cependant la logique du «dit», qui relève de ce que Jacqueline Cerquiglini-Toulet (1988, p. 90) définit comme «montage». La plainte lyrique, la comparaison de maux et la formulation de l'alternative discutée forment des moments distincts; lorsque le narrateur intervient, il mène les discutants devant un juge, pour un procès allégorique, mettant en jeu les vertus royales personnifiées. La narrativisation du jeu parti permet alors de distinguer, de démêler et d'exposer ce que le discours des poètes mélangeait, et de mener les questionnements à leur terme⁵. Dans le débat de Christine de Pizan au contraire, la dispute n'est pas transférée devant un tribunal allégorique et reste ouverte au jugement du dédicataire: ce resserrement suppose d'accentuer l'hybridation des registres, en superposant argumentation juridique et discours amoureux. En reprenant le jeu-parti, Christine retient un certain fonctionnement du dialogue, fondé sur l'intrication du général et du particulier, et sur l'intégration du savoir dialectique au lyrisme courtois.

La «pastourelle» constitue également un jalon dans l'élaboration de la narration dialoguée du débat. Les disputes poétiques antérieures au

quatorzième siècle empruntent parfois à ce genre les éléments narratifs par lesquels la rencontre avec les personnages est introduite, et notamment la formule typique *l'autr'ier* ou bien le cadre printanier. Les points de passage sont d'autant plus aisés que certaines pastourelles, nommées par Paul Zumthor «pastourelles-débats», présentent une situation qui deviendra typique de la controverse poétique, celle d'un «*je assistant, caché ou non, à une conversation entre deux pastoures ou entre la pastoure et son ami*» (Zumthor 2000, p. 361). La reprise du dispositif de la cachette, dans le motif de l'embûche introduisant le dialogue, est l'élément le plus frappant de cet héritage; on la retrouve par exemple dans le premier jugement de Machaut comme dans le «*Debat des deux seurs*», dit aussi «*L'Embusche Vaillant*» (Deschaux 1982), et avec quelques nuances dans les débats d'Alain Chartier. Comment interpréter cette scénographie si on la situe dans cette filiation?

La pastourelle repose sur la confrontation entre l'univers courtois et celui des amours légères et naturelles, que sont censées incarner les bergères (Zink 1972), et suppose que le «*je*» lyrique s'aventure hors de son domaine. Dissimulé pour surprendre les personnages, il adopte l'attitude du chasseur, tentant de capturer un être de la nature sauvage. La marginalité spatiale du poète, dissimulé et relégué à la frontière du monde pastoral, matérialise dans la scène la division des classes sociales mais aussi des discours et des esthétiques, opposant le chevalier et les vilains, la poésie courtoise et le chant des bergers, division que le dialogue avec la bergère désirée transgresse. Cette mise en scène du «*je*», à l'écart et souvent en tiers, mais que son désir pousse à intervenir dans le dialogue, est le signe de la tentative d'appropriation poétique dont le monde pastoral est l'objet. Circonscrit dans une forme souvent proche de celle de la chanson d'amour, le chant populaire que représente la bergère est assimilé par le lyrisme courtois.

Dans le «*Jugement dou Roy de Behaingne*» de Machaut, le prologue narratif met en jeu un désir symétrique, celui du clerc voulant s'arroger le

discours amoureux. Pour écouter les oiseaux, il est conduit dans un lieu accueillant mais néanmoins à l'écart, un *destour*:

Si en choisi en l'air .i. voletant
Qui dessus tous s'en aloit glatissant:
<Oci! oci!> Et je le sievi tant
Qu'en .i. destour,
Sus .i. ruisseau, pres d'une bele tour
Ou il avoit maint arbre et mainte flour
Souëf flairant, de diverse coulour,
S'ala seoir.
Lors me laissay tout belement cheoir
Et me coiti si bien, a mon pover,
Sous les arbres, qu'il ne me pot veoir,
Pour escouter
Le très dous son de son joli chanter.
(«Jugement dou Roy de Behaingne», v. 25-37, p. 48)

J'en regardai alors un qui voletait dans le ciel, surpassant tous les autres en criant: <Oci! oci!>. Et je le suivis jusqu'au moment où, en un lieu à l'écart, surplombant un ruisseau, près d'une belle tour, où il y avait beaucoup d'arbres et de fleurs au doux parfum et aux couleurs variées, il alla se poser. Alors je me baissai tout doucement jusqu'à terre et, du mieux que je pus, je me tapis si bien sous les arbres que l'oiseau ne pouvait me voir, afin d'écouter la très douce mélodie de son joyeux chant.

La position de l'embuche rappelle la posture de chasseur du poète des pastourelles, et le désir de s'approprier un langage poétique émanant de la nature, ce que marquent les discours prêtés à l'oiseau et la stylisation de son cri par les onomatopées *Oci ! Oci !*. La discussion entre les personnages de l'amant et de la dame se substitue ensuite au chant des oiseaux, le narrateur adoptant à leur égard une attitude similaire, signalant l'intégration du discours lyrique dans la narration allégorique à la première personne: *Lors me boutay par dedans la fueillie / Si embuschiez qu'il ne me virent mie* (v. 54-55, p. 48: alors je me glissai dans les feuillages, si bien caché qu'ils ne me virent pas). La reprise des genres lyriques sous forme narrative ne se réduit

donc pas à faire allusion à des thèmes courtois connus, et suppose le déplacement dans le récit d'éléments formels structurants, comme les motifs de l'embûche ou la superposition de la dispute personnelle à l'interprétation d'un cas abstrait, ou encore l'appel au jugement d'un dédicataire. Par là-même se traduit aussi un rapport à l'autre et à son langage, et s'affirme une volonté d'hybridation des discours: la scénographie signifiante qui s'élabore, entre implication et détachement, exprime un effort pour assimiler dans le discours du «je» ce qui lui échappe ou lui est étranger, que ce soit le savoir dialectique, intégré à la voix féminine, ou le chant d'amour, porté par la parole du clerc.

2. L'ombre portée du narrateur

La posture du «je», narrateur-auteur dissimulé ou en retrait dans le dialogue, invite alors à mettre l'accent sur la dimension polyphonique du récit à la première personne. Il semble que se soit élaboré dans la dispute poétique tout un art d'écrire «par personnages», qui a pu se nourrir également des développements parallèles de la scène théâtrale, et c'est peut-être là un apport important du genre dans l'art médiéval du récit: centrant l'attention sur le dialogue, le débat pose la question de l'écriture de la voix de l'autre et semble lié intimement à une réflexion sur la notion de personnage.

Le discours des personnages est en effet l'objet d'un travail de mise en forme qui est explicitement revendiqué par l'auteur-narrateur dans les débats. Le débat s'écrit, pour être transmis à un juge, et si le narrateur renonce à trancher le cas, il occupe en revanche la fonction de «rapporteur», et se présente parfois explicitement, par exemple dans le «Debat de veil et du josne» de Blosseville, comme le *secrétaire* (v. 379, p. 186) des personnages: il est censé rendre compte des paroles échangées. Ce travail d'écriture est l'objet de diverses caractérisations. Il s'agit, tout d'abord, d'une mise en forme en un «cas», c'est-à-dire en un récit exposant la situation conflictuelle

selon les termes de la loi, et l'on retrouve le mot dans de nombreux débats lorsqu'est présentée l'intervention de l'auteur-narrateur, par exemple dans le «Débat de la Noire et de la Tannée» (Delsaux 2006, cf. v. 182–189, p. 52) ou dans le «Debat du content et du non content d'amour» de Jean du Prier (ms. Paris, BnF, fr. 1685, f^o 1 v^o). L'écriture est ainsi censée prendre modèle sur le discours juridique pour assurer l'intelligibilité du récit, rapportant des propos avec exactitude mais en les réorganisant de manière signifiante, pour permettre le jugement du lecteur. Dans le «Livre du Chemin de longue étude» de Christine de Pizan, la narratrice dit ainsi n'avoir *pas oublié a mettre / En escript du tout a la lettre / Cellui plait* (v. 6357–6359 p. 464: pas négligé de coucher par écrit, intégralement et mot à mot, ce procès), et présente les *escrips du debat de lors* (v. 6464, p. 464: la transcription de ce débat) pour répondre à Raison qui demandait que l'on cherche quelqu'un *qui sache tous les termes / De ce debat bien mettre en termes, / Et par escript tout mettre en ordre* (v. 6349–6351, p. 464: qui sache bien mettre en forme tous les arguments de ce débat et par écrit tout mettre en ordre).

L'action de l'écrivain s'apparente à une structuration, qui clarifie les enjeux de la question soulevée, mais aussi à une mise en voix, qui cherche la retranscription du ton. Si l'auteur se présente souvent à la fin du débat en se plaçant en retrait de l'échange oral, son intervention signale donc en même temps que le texte lui incombe, et que l'oralité apparente est une illusion qu'il crée: ainsi dans le «Debat des deux sœurs» de Vaillant, l'auteur dit écrire le dialogue entre les deux femmes de mémoire, mais il ajoute *combien que des fois plus de vint / A leur parler fus travaillant !* (v. 997–998, p. 156: quoique plus de vingt fois je me sois échiné à écrire leurs propos). Dans le «Debat de la Noire et de la Tannée», la mise en scène aboutit à un effet similaire, car le personnage de l'Acteur note les poèmes au fur et à mesure que les dames les lisent et écrit *de chaulde tire / Le dit de la chançon* (v. 194–195, p. 53: sur le champ, à chaud, les paroles de la chanson), mais au terme de l'échange, l'auteur précise qu'il trouve dans son logis *ancre et parchemin / Pour mettre [s]on entencion* (v. 963–964, p. 84: de

l'encre et du parchemin, pour y exprimer sa pensée). Dans cette mise en scène récurrente du travail auctorial succédant à la scène écoutée par le narrateur peut se lire la duplicité de la voix du personnage, qui donne l'illusion de la spontanéité orale alors qu'elle porte en fait l'intention de l'auteur.

Cette insistance sur la présence cachée de l'auteur peut s'expliquer par les réflexions menées au début du XV^e siècle sur le problème posé par l'insertion d'une voix autre dans un discours à la première personne. Aux admirateurs de Jean de Meun, qui, pour défendre le «Roman de la rose», imputent aux personnages certaines idées pour mieux en exempter l'auteur, Christine de Pizan oppose la conscience qu'elle a de la manipulation de la parole par l'auteur, ainsi qu'elle l'explique dans le «Livre des epistres du debat sur le Roman de la Rose» (p. 191):

Tu respons a dame Eloquance et a moy que maistre Jehan de Meun, en son livre, introduisi personnages et fait chacun parler selon ce qu'il lui appartient; et vrayement je te confesse bien que, selon le gieu que on veult jouer, il couvient instrumens propres, mais la volenté du joueur les appreste tieulx comme il les lui fault. Toute foiz certainement, ne te desplaie, il failli a bien introduire ses personnages, de commettre a aucuns autre chose que leur office, comme a son prestre, que il appelle Genius, qui tant commande coucher avec les femmes [...]: si ne say entendre qu'il appartiengne a son office, ne a mains autres personnages qui de celle matiere parlent. Tu dis que ce fait le Jaloux comme son office, et je te dis que auques en tous personnages ne se peut taire de vituperer les femmes [...].

Tu réponds à dame Éloquence et à moi-même que maître Jean de Meun introduisit des personnages dans son livre en faisant parler chacun de la manière qui lui correspond; et de fait je te concède que, selon le jeu qu'on veut jouer, il faut utiliser des instruments appropriés; mais, en fonction de ce qu'il veut faire, le joueur en dispose comme il l'entend. En tout cas, il est certain, ne te déplaise, qu'il échoue à bien introduire ses personnages en assignant à certains autre chose que leur rôle, comme à son prêtre qu'il appelle Genius, qui recommande tant de coucher avec les femmes [...]: je ne vois pas comment cela peut convenir à son rôle, ni à celui de bien d'autres personnages qui s'expriment sur ce sujet. Tu dis qu'en cela, le Jaloux agit conformément à son rôle, et moi

je te dis que, par la bouche de presque tous ses personnages, il ne peut s'empêcher d'insulter les femmes [...].

Cette analyse témoigne d'une conscience de la stylisation parodique révélée par la disconvenance des propos et par les incohérences des personnages. Pour Christine de Pizan, le discours rapporté semble certes un texte adapté au personnage, mais le style en est aussi façonné par l'intention de l'auteur: comme un musicien (ou un metteur en scène) usant à son idée de ses instruments, l'auteur fait en sorte qu'ils rendent le son approprié, s'accordent à son propos et le reflètent. La discordance est ainsi le signe de ce double jeu.

La duplicité du discours du personnage est d'ailleurs exposée dans le <Roman de la Rose> dans le cas où les allégories sont déguisées, si bien que l'on doit sentir dans leurs propos le jeu entre la fausse et la vraie identité – ou plutôt, il faut entendre, dans le jeu du personnage fictif, la manière dont l'auteur fait sentir la vérité. On peut penser, par exemple, à l'avertissement qui précède les discours de Faux semblant et d'Abstinence contrainte déguisés en pèlerins:

Mes ja ne verrez d'apparance
conclurre bone consequance
en nul argument que l'en face,
se deffaut existance efface;
tourjorz i trovez soffime
qui la consequance envenime,
se vos avez soutillité
d'entendre la duplicité.

(<Roman de la Rose>, v. 12109–12116, p. 119)

Mais vous ne verrez jamais déduire d'une apparence une conclusion correcte, quelque argumentation que l'on fasse, si une faute fait disparaître la réalité: vous trouverez toujours dans un tel raisonnement un sophisme qui pervertit la conclusion, si vous avez assez de subtilité pour percevoir la duplicité.

Écrire la parole du personnage qui argumente, c'est donc allier deux registres, mais aussi deux points de vue, deux intentions; c'est donc créer une discordance interne, que les failles de la logique laissent entendre.

C'est ce que manifeste exemplairement le cas du chevalier du <Debat de deux amans> qui dit parler d'amour *comme clerc d'armes*. D'emblée le prologue narratif signale que la narratrice a saisi là un effet de dissimulation: le personnage qui se veut sage et souhaite énoncer une vérité est en fait affecté personnellement par l'amour et cache ses larmes sous son capuchon, comme le signale la description de son attitude avant le dialogue (v. 237–244, p. 90). Sa voix manifeste cette duplicité, et l'on y entend à la fois ce qu'il veut dire, et ce que l'auteur veut laisser transparaître. D'une part, le discours du personnage s'organise rhétoriquement, envisageant les cas typiques de l'amour malheureux et les illusions des amants, pour aboutir à une condamnation de l'amour qui présente son jugement comme la conclusion d'une argumentation raisonnée: *Ainsi, ma dame, et vous, beau doux compains, / Ouïr pouez que l'amant a trop mains / De ses plaisirs, s'il est a drois attains, / Qu'il n'a de joye [...]* (v. 893–896, p. 106: Ainsi, ma dame, et vous, mon cher ami, vous pouvez entendre que l'amant a bien moins de plaisirs personnels, s'il est vraiment épris, qu'il n'a ce genre de joie).

D'autre part, le locuteur paraît habité par le langage courtois qui est pourtant récusé, comme cela apparaît dans sa conclusion elle-même: ironisant sur la *joye* de l'amour, qui par antiphrase ne désigne ici que les affres du désir, elle fait résonner cependant le mot caractéristique de la tradition lyrique célébrant l'amour. De fait, on peut remarquer que surgissent des accents plus personnels, individualisant le discours mais contredisant aussi le détachement dont il prétend faire preuve. L'expression *parler comme clerc d'armes* par laquelle le personnage nie plus ou moins être concerné directement par le sujet, apparaît finalement presque comme un commentaire ironique, à la lumière des aveux qu'il finit par concéder:

Croyez celui qui l'a bien esprouvé:
Si ne suis je mie pour tant trouvé
Sage en ce cas, mais nice et reprouvé,
C'est mon dalmage.
Mais a la fois, un fol avise un sage,
Et qui esté a en lointain voyage
Peut bien compter comment on s'i heberge,
En mainte guise.
(«Debat de deux amans», v. 853–857, p.105)

Croyez-en celui qui en a vraiment fait l'expérience: certes en disant cela, je ne me montre pas habile sur ce point, mais maladroit et fautif, cela me dessert. Mais en même temps, un fou sert d'avertissement à un sage, et celui qui a fait un lointain voyage est tout à fait capable de raconter comment on se loge sur place, de bien des façons.

L'étrangeté même de cette intervention contribue à la mettre en valeur: elle paraît en effet incongrue dans l'argumentation, puisqu'elle met en péril la fiabilité du discours, et que le personnage doit se justifier, en particulier en présentant son amour au passé et par la métaphore du *lointain voyage*. Un dernier voile se lève lorsque la conclusion achève de révéler les raisons secrètes du personnage, qui connaît par expérience que l'amour fait souffrir:

Savoir le doy, car griefment m'en douloye
Quant en ce point
Estoye pris; encor n'en suis je point
Quitte du tout, dont dessous mon pourpoint
Couvertement ay souffert maint dur point
A grant hachee.
(«Debat de deux amans», v. 899–904, p. 106)

Je suis bien placé pour le savoir, car j'en étais profondément affligé quand j'étais captif de cette situation; je n'en suis pas encore libéré du tout, et sous mon pourpoint, en cachette, j'ai souffert bien de violentes attaques, infligées à grands coups.

Les paroles du chevalier dévoilent progressivement sa passion, font surgir, au cœur de l'argumentation, une voix lyrique, dominée par le «sentement». À côté de la construction logique, et en rupture avec elle, ce mouvement dessine une progression vers l'intime, privilégie l'expérience vécue intérieurement sur les discours savants: le chevalier ne parle pas d'amour *comme clerc d'armes*, au contraire; il parle bien comme un amoureux malheureux, même s'il prétend discuter savamment. On devine ainsi l'ombre portée de l'auteur, qui retourne l'argumentation du personnage contre elle-même.

Cet effet de duplicité, qui confère profondeur et ambiguïté au personnage et empêche l'identification complète à un type ou à une idée, explique peut-être la place moindre des personnifications allégoriques dans les disputes poétiques⁶. C'est en tout cas un des effets les plus frappants de la scénographie attachée au récit à la première personne dans les débats amoureux. Comme personnage, le narrateur-auteur entretient des relations complexes avec les êtres qu'il écoute, il oriente la perception de leurs voix et insinue une autre logique dans leur discours, comme il peut le faire par ailleurs par la construction du dialogue et l'ordre des prises de parole. Dans le cadre du «dit» amoureux, cette écriture sape l'universalité prétendue du discours savant en révélant qu'il n'exprime que le point de vue, nécessairement limité, d'un personnage individualisé.

3. La duplicité du narrateur-auteur

La polyphonie du discours n'est pas sans rejaillir aussi sur le narrateur, à partir du moment où il est aussi un personnage caractérisé dans le récit. La posture de distance que les auteurs affectent, que ce soit parce que le «je» se cache ou parce qu'il reste en marge, dissimule aussi en partie leur engagement dans un dialogue qu'ils orientent en sous-main. Dans le «Livre des trois jugemens», Christine de Pizan semble ainsi se dérober, dès le premier récit:

Après vindrent devers moy pour enquerre
Le mien advis, mais pou pourroie acquerre
De complairë a l'un pour avoir guerre
A la partie
Adversaire; pour ce m'en suis partie,
Et autre si ne sçay tout ou partie
De tel debat juger pou appartie
Y suis sans faille.
Pour ce, Sire, la charge vous en baille [...].
(«*Livre des trois jugemens*», v. 665–673, p. 171)

Ils vinrent ensuite me voir pour me demander mon avis, mais je ne gagnerais pas grand-chose à complaire à l'un pour entrer en conflit avec la partie adverse; voilà pourquoi je me suis esquivée, et d'autre part, juger tout ou partie d'un tel débat n'est pas de mon ressort, je suis peu experte en la matière, assurément⁷. Voilà pourquoi, seigneur, je vous en confie la charge.

Cette attitude de retrait prudent assure l'autorité de la voix narrative, en garantit la neutralité et l'authenticité. L'impartialité de l'auteur se manifeste par le point de vue externe que la poétesse adopte, en rappelant, ponctuellement, qu'elle ignore les motivations des amants, notamment lorsqu'ils se révèlent infidèles et s'engagent dans une nouvelle liaison, comme c'est le cas dans l'histoire du troisième couple: *Si ne sçay pas comment il s'i contint, / Car pou dura l'amour; a qui il tint / Ne sçay je pas.* (v. 1337–1339, p. 188: mais je ne sais pas comment il se comporta, car l'amour dura peu; à qui cela tint, je l'ignore).⁸

De brèves incisives, comme *ce disoit il*⁹, rappellent ponctuellement que le récit est en fait un discours rapporté; mais ces signes d'une énonciation seconde et de la distance de la narratrice ne sont cependant jamais employés pour rendre compte des propos des dames. C'est seulement dans le cas des personnages masculins que la narratrice signale à l'attention des lecteurs qu'elle n'adhère pas à leurs dires, et ne peut témoigner que de leur forme ou de leur apparence. La récurrence du verbe *sembler*, ou du *semblant* dans

les commentaires qui suivent les discours suggèrent encore davantage leur duplicité:

Par tel semblant
Se complaignoit cil qui le cuer emblant
A celle aloit par beaulx mos assemblant,
Et tout estoit devant elle tremblant,
Ou sembloit estre.
(*«Livre des trois jugemens»*, v. 112–116, p. 157)

Voilà l'attitude qu'il adoptait pour se plaindre auprès d'elle, lui qui, en agençant de belles paroles, gagnait peu à peu son cœur, et devant elle il était tout tremblant – ou semblait l'être.

Par la correction qu'introduit le dernier vers, et que la rupture de rythme met en valeur, la narratrice module la valeur de vérité de l'affirmation et introduit le doute.

L'attitude de neutralité se trouve ainsi en même temps contredite dans le cours du débat par le parti-pris de la narratrice, dont la subjectivité fait parfois irruption de manière plus nette:

Ainsi promist, mais j'ouÿ recorder
Qu'aultrement fist sans longuement tarder
Et son faulx cuer, que l'on devrait larder,
Tost se changia,
Et pou a pou d'icelle se changia,
Qui tant l'amoit qu'a pou vive enragia
Pour son maintien qui trop le dommagia,
Sicom j'entens.
(*«Livre des trois jugemens»*, v. 213–220, p. 160)

Il fit cette promesse, mais j'ai entendu dire que, bien peu de temps après, il agit tout autrement et son cœur perfide, que l'on devrait pourfendre, changea bien vite; peu à peu il abandonna celle qui l'aimait tant qu'elle faillit en devenir folle tant sa conduite la blessa, à mon avis.

La qualification négative de l'amant, et le commentaire menaçant qui l'accompagne introduisent un jugement de valeur, dont la narratrice se donne comme l'origine dans la précision finale, mise en valeur dans le vers plus court et par l'utilisation d'une expression récurrente dans le récit (voir v. 1131, p. 183).

Cette individualisation de la voix narrative guide la progression d'ensemble du livre, et se précise encore davantage dans le dernier conflit, rapporté entièrement au discours indirect, et perçu donc uniquement à travers le filtre du discours de la poétesse. Or dans ce dernier cas, le plus défavorable pour le personnage masculin, les commentaires se font invectives: *A brief parler du tout en tout deroute / Celle amour fu, / Et la laissa et la mist en reffu / Le fauxx amant, que fust il ars en fu!* (v. 1375–1378, p. 189: pour le dire brièvement ce fut la débâcle de cet amour, et il l'abandonna et la repoussa, le faux amant, qu'il soit brûlé par le feu!).

La malédiction qui vient s'ajouter à la phrase, alors même que l'exigence de brièveté est d'abord rappelée, rompt de manière humoristique la fiction d'un discours neutre et mesuré. Par ce parti-pris, la narration fait émerger une figure d'auteure engagée, en fait, dans le débat, et qui propose son propre jugement sous couvert de question à trancher.

Laissant le public juge, l'auteur renonce à la posture d'autorité, et ne s'exclut pas de l'analyse critique des discours qu'il attend du lecteur subtil. Dans le récit à la première personne qui inclut un débat se dessine ainsi une réflexion critique sur l'origine de tout savoir: rapporté à un individu qui prétend être extérieur sans l'être, le discours clérical est dans une certaine mesure l'objet d'une réappropriation qui lui donne un autre sens. L'encadrement narratif à la première personne suggère avant tout l'ancrage du discours savant dans une psyché et l'impossibilité de la neutralité du savoir. Lorsque la dame, lectrice du «Jugement dou Roy de Behaingne», vient interpellier Guillaume de Machaut dans le «Jugement dou Roy de Navarre», c'est bien cet effet qu'elle a identifié dans l'œuvre. Le débat a été porté devant un juge lors d'un procès allégorique qui a donné raison au chevalier,

censé être plus malheureux que la dame dont l'ami est mort, parce qu'il souffre de l'infidélité de la femme qu'il aime. Or, dans la construction de l'œuvre comme dans celle des allégories, il y a l'auteur, et cet auteur est un homme, conduit par la misogynie du clerc, malgré la <persona> d'amant du <je>-narrateur¹⁰; voilà ce dont la dame lui demande de rendre compte. Dans les discours savants et l'argumentation, que ce soit ceux du personnage ou ceux du narrateur, le débat courtois fait donc entendre la voix du *sente-ment*, il ancre le discours dans un corps, dans une histoire et des rapports qui en relativisent l'universalité et en questionne aussi les applications pratiques réelles. Cette personnalisation du discours savant fissure le type ou l'allégorie, qui s'individualise et perd alors de sa cohérence, laissant entrevoir qu'il y a quelqu'un derrière l'idée.

De ce point de vue, l'auteur parle toujours, en fait, d'autre chose que du sujet qu'il annonce, car la polyphonie qu'il crée suppose que d'autres voies pour comprendre la question posée soient toujours susceptibles d'être explorées. Le sujet est toujours abordé de biais: ainsi, dans le <Debat de deux amans>, le savoir sur l'amour est en fait porté par un amant qui est de parti-pris, sous le regard d'une poétesse qui elle-même rapporte ses propos en visant d'abord la défense des dames; dans le <Livre des quatre dames> d'Alain Chartier, les dames confessent leur malheur, mais ce sont en fait des femmes françaises durement touchées par Azincourt, et le poète, qui rapporte leurs propos en se présentant lui-même comme un amant malheureux, confère aux discours une orientation politique. L'enchâssement d'un dialogue <par personnages>, vu par un narrateur-auteur restant en marge, déplace ainsi le problème posé explicitement vers celui des intentions cachées de l'auteur, le réinscrit dans une situation historique concrète, ramenant le savoir dans l'orbe du monde et sur le terrain pratique de l'action.

Il nous semble ainsi que le genre du débat révèle alors, dans le principe de la narration encadrante à la première personne, une forme d'assimilation critique de la parole d'autrui, appropriation qu'emblématise la

prédation du chasseur en embuscade. Si le spectre des questions abordées ne semble alors pas connaître de limites, c'est que le <je> du narrateur se charge d'assimiler dans sa voix les discours les plus divers. L'hybridation du discours savant et de la parole lyrique confère cependant un statut très particulier au <je> amoureux dans la narration. Issu de la lyrique, ce <je> porte la subjectivité désirante dans ses ambiguïtés, ne se réduit nullement à une instance textuelle, et fragilise ainsi nettement tout l'édifice didactique que peut construire le récit allégorique¹¹.

Notes

- 1 La distinction générique entre le <poème allégorique> et le <débat> dans le *Grundriss* n'empêche pas Pierre-Yves Badel de souligner la porosité de ces catégories (Badel 1988). La continuité entre les débats et les dialogues dramatiques fait également l'objet de discussions (Thiry 1986). Sur les sources multiples du genre du débat, voir Cayley (2006) et Léonard (1996); nous nous permettons également de renvoyer à notre thèse (Tabard 2012), dont nous reprenons ici certaines conclusions.
- 2 Badel (1988, p. 100): «En allant de ceux qui font la part la plus mince au conflit à ceux qui la font la plus large, on distingue trois classes qu'on nomme par convention *dialogue*, *jugement* et *débat*. Non sans raison, ces classes recouvrent en gros, et en gros seulement, trois formes: la prose, les vers que n'enchaînent pas les strophes, les poèmes en strophes. Ces classes n'ont pas de relations génétiques: le *dialogue* n'a pas engendré le *jugement* ni le *jugement* le *débat*, chaque classe prolonge un ensemble latin ou français antérieur. Ce point, qui est essentiel, n'exclut pas que des textes majeurs aient marqué l'histoire du genre; par exemple, de nombreux débats du xv^e siècle ont adopté des traits structuraux apparus d'abord dans un *jugement* de Guillaume de Machaut».
- 3 Cette dimension intertextuelle est mise en avant en particulier par Paul Zumthor (1978) pour les débats des <Grands Rhétoriciens>.
- 4 Pour Pierre Bec, le débat se définit ainsi de manière négative, par rapport aux genres du lyrisme dialogué: «Il vaut mieux (...) réserver la désignation de débat à des pièces qui n'exigent pas une performance oralo-musicale, où l'alternance strophique n'est pas fonctionnelle, et où la présence d'un public (réel ou supposé)

- ne s'impose pas» (Bec 2000, p. 21). À cela s'ajoute que ce sont des personnages, et non plus des poètes, qui s'opposent dans le dialogue (ibid., p. 22).
5. Sur le mouvement de clarification des enjeux du débat dans le premier «Jugement» de Machaut, voir notamment Calin (1974, p. 39–54); pour le «Jugement dou Roy de Navarre», Calin (1971) considère cependant que cette fois le débat dégénère en guerre des sexes et manifeste ainsi sa propre vanité. Il nous semble au contraire que le second jugement poursuit cette quête de vérité, en centrant l'attention sur les intentions de l'auteur, sommé par la dame de se justifier du jugement rendu en faveur de l'homme. Ce mouvement, qui conduit à explorer en détail des oppositions latentes, est à mettre en rapport avec la recherche par Machaut d'une épuration du discours lyrique, analysée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2002, notamment p. 46).
6. Le remplacement des allégories par des personnages individualisés est une tendance dans les débats, et les disputes poétiques de Christine de Pizan représentent sur ce point un moment de transition, par rapport aux œuvres de Machaut (voir Altmann 1992; Lechat 2005, p. 350). Dans l'introduction de son édition (1998), Barbara Altmann analyse cette transformation, mais considère encore que le lecteur du «Debat de deux amans» peut deviner les idées abstraites qui définissent les personnages (p. 26). Comme leur discours, leur description tend pourtant à déjouer les attentes et à interdire l'identification allégorique (Tabard 2012, p. 373–374). De fait, dans l'affrontement polémique, l'attaque contre l'autre et la récusation de son *ethos* font vaciller la définition des protagonistes (cf. Tabard 2015).
7. Pour comprendre ce passage, il semble nécessaire d'interpréter «autre si» comme formant un adverbe composé (*autresi*) et de ponctuer autrement la phrase, ainsi que cela apparaît dans l'édition de Maurice Roy (1891, p. 131): «Et autressi ne sçay tout ou partie / De tel debat jugier, pou apertie / Y suis sans faille.» Nous remercions Sarah Delale pour ses remarques éclairantes sur ce point, et sur nos traductions en général.
8. L'expression réapparaît plus loin, également au début du vers: *Il esprouva / Grant faulceté en la dame et trouva, / Ce disoit il; car s'il le controuva / Ne sçay je pas, mais par ce se sauva / D'elle laissier [...]* («Trois Jugemens», v. 1404–1408, p. 190).
9. Cette incise apparaît de manière récurrente («Trois Jugemens», v. 701, p. 172; v. 1207, p. 185; v. 1406, p. 190; *Comme il disoit*, v. 80, p. 157).
10. L'intervention de la dame dans le «Jugement dou Roy de Navarre» permet ainsi de révéler la complexité de la figure d'auteur-narrateur construite par Machaut,

à la fois clerc, poète et amant, dimension qui a suscité de nombreuses explorations critiques; pour une synthèse éclairante des études portant sur les transformations du <je> de Guillaume de Machaut, voir Lechat (2005), notamment <Du Je du Roman de la Rose à la pseudo-autobiographie> (p. 70–77), ainsi que l'étude du <Jugement dou Roy de Navarre> (p. 81–103).

- 11 Les débats explicitent de ce point de vue l'onde de choc causée par le <Roman de la Rose>: selon l'analyse de Michel Zink (1985, p. 161), le <Roman de la Rose> est le récit d'un <je> qui n'est plus seulement la première personne relativement abstraite du lyrisme courtois, et introduit pourtant des allégories représentant l'intériorité; il remettrait ainsi en cause le fait que l'allégorie «paraît être en soi une exploration et une description généralisante de la conscience» (p. 140–141).

Bibliographie

Manuscrits

Jean du Prier: *Debat du content et du non content d'amour*, ms. Paris, BnF, fr. 1685.

Sources primaires

Alain Chartier: *Le Livre des quatre dames*, éd. James Laidlaw: *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge 1974.

Blosseville: *Le Debat de veil et du josne*, éd. Barbara L. S. Inglis: *Une Nouvelle Collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle: le ms. BN nouv. Acq. f. 15771*, Paris 1985.

Christine de Pizan: *Le Livre du Debat de deux amans, Le Livre des trois jugemens, Le Dit de Poissy*, éd. Barbara Altmann: *The Love Debate poems of Christine de Pizan*, Gainesville 1998.

Christine de Pizan: *Le Livre des trois jugemens*, éd. Maurice Roy: *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, tome 2, Paris 1891.

Christine de Pizan: *Le Chemin de longue étude*, éd. Andrea Tarnowski, Paris 2000.

Christine de Pizan: *Le Livre des epistres du debat sus le <Rommant de la rose>*, éd. Andrea Valentini, Paris 2014.

Debat de la Noire et de la Tannée, éd. Olivier Delsaux, mémoire de licence (Université Catholique de Louvain), Louvain-la-Neuve 2006.

Guillaume de Lorris et Jean de Meun: *Le Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, tome 2, Paris 1985.

- Guillaume de Machaut: Le Jugement dou Roy de Behaingne, Le Jugement dou Roy de Navarre, éd. R. Barton Palmer: Guillaume de Machaut, The Complete Poetry and Music, vol. I: The Debate Poems, éd. et trad. R. Barton Palmer, avec Domenic Leo (art history) et Uri Smilansky (music), Kalamazoo/Rochester 2016.
- Recueil général des jeux-partis français, éd. Arthur Långfors, tome 2, Paris 1926.
- Vaillant: Le Debat des deux seurs, éd. Robert Deschaux: Les Œuvres de Pierre Chastellain et de Vaillant, poètes du XV^e siècle, Genève 1982.

Sources secondaires

- Altmann, Barbara: Reopening the case. Machaut source of Christine de Pizan, in: Richards, Earl Jeffrey (éd.): Reinterpreting Christine de Pizan, Athens (Ga.) 1992, p. 137–156.
- Altmann, Barbara: *Trop peu en sçay*: the reluctant narrator in Christine de Pizan's works on love, in: Palmer, R. Barton (éd.): Chaucer's French contemporaries. The poetry/poetics of self tradition, New York 1999, p. 217–249.
- Altmann, Barbara: Hearing the Text, Reading the Image. Christine de Pizan's «Livre du Debat de deux amans», in: Hicks, Eric (éd.): Au Champ des escritures, Paris 2000, p. 693–708.
- Angeli, Giovanna: La Transformation narrative du débat: les Quinze joyes de Mariage et Jehan de Saintré, in: Cigada, Sergio/Slerca, Anna (éds.): Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle. Actes du VI^e Colloque International sur le Moyen Français, vol. II, Milan 1991, p. 39–55.
- Bec, Pierre: La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels, Paris 2000.
- Calin, William: A reading of Machaut's «Jugement dou roy de Navarre», in: MLR 66 (1971), p. 294–297.
- Calin, William: A Poet at the fountain: essays on the narrative verses of Guillaume de Machaut, Lexington 1974.
- Cayley, Emma: Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context, Oxford 2006.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Le Clerc et l'écriture. Le «Voir Dit» de Guillaume de Machaut et la définition du «dit», in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, Heidelberg 1980, p. 151–168.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Le Dit, in: Poirion, Daniel (éd.): La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Heidelberg 1988, p. 86–94.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Lyrisme de désir et lyrisme d'espérance dans la poésie de Guillaume de Machaut, in: Cerquiglini-Toulet, Jacqueline/Wilkins, Nigel (éds.): Guillaume de Machaut 1300–2000, Paris 2002, p. 41–51.
- Gally, Michèle: Parler d'amour au puys d'Arras. Lyrique en jeu, Orléans 2004.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980.
- Lechat, Didier: «Dire par fiction». *Métamorphoses du <je> chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris 2005.
- Léonard, Monique: *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris 1996.
- Poirion, Daniel: *Traditions et fonctions du <dit poétique> au XIV^e et au XV^e siècle*, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, p. 147–150.
- Tabard, Laëtitia: *Bien assailly, bien deffendu. Le débat dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, thèse sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Université Paris IV, 2012.
- Tabard, Laëtitia: *Débat des allégories, déconstruction des images: construction et dissolution des personnages allégoriques sur la scène médiévale*, in: *Revue d'histoire du théâtre* 265 (2015), p. 21–32.
- Thiry, Claude: *Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique*, in: *Le Moyen français* 19 (1986), p. 203–244.
- Zink, Michel: *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris 1972.
- Zink, Michel: *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.
- Zumthor, Paul: *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris 1978.
- Zumthor, Paul: *Essai de poétique médiévale*, Paris 2000 (première édition 1972).

Adresse de l'auteur:

Laëtitia Tabard
Le Mans Université
Laboratoire 3LAM
Avenue Olivier Messiaen
72000 Le Mans
E-Mail: laetitia.tabard@univ-lemans.fr