



DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE

# LE DISCOURS ET LA LANGUE

Revue de linguistique française et d'analyse du discours

## Genre et discours rapporté en français médiéval

Numéro coordonné par

*Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ & Sophie MARNETTE*

*Publié avec l'aide financière du FNRS  
et du centre de recherche ReSIC (ULB)*

Tome 8.1 (2016)



# Le discours et la langue

Revue de linguistique française  
et d'analyse du discours

---



# Le Discours et la Langue

Directrices de la revue :

Laura Calabrese (Université libre de Bruxelles)

Laurence Rosier (Université libre de Bruxelles)

Comité de rédaction :

Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg); Hugues Constantin de Chanay (Université Lumière-Lyon 2); Catherine Détrie (Université Paul Valéry Montpellier 3); Françoise Dufour (Université Paul Valéry, Montpellier III); Cédric Fairon (Université catholique de Louvain); Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège); Juan-Manuel López-Muñoz (Université de Cadix); Dominique Maingueneau (Université Paris IV); Sophie Marnette (Université d'Oxford); Alain Rabatel (Université Lumière-Lyon 2); Audrey Roig (Université Paris Descartes — Paris V); Anne-Catherine Simon (Université catholique de Louvain).

La revue *Le discours et la langue*. Revue de linguistique française et d'analyse du discours, se propose de diffuser les travaux menés en français et sur le français dans le cadre de l'analyse linguistique des discours. Elle entend privilégier les contributions qui s'inscrivent dans le cadre des théories de l'énonciation et/ou articulent analyse des marques formelles et contexte socio-discursif et/ou appréhendent des corpus inédits (notamment électroniques).

La revue privilégie les numéros thématiques tout en laissant dans chaque livraison une place disponible pour des articles isolés de même que pour des recensions ou des annonces.

**La revue paraît deux fois par an, en principe en mars et en octobre. Chaque numéro est d'environ 200 pages. L'abonnement se souscrit par année, il s'élève à 50.00 €. Les numéros isolés se vendent à des prix variant en fonction de leur importance. Les frais d'expédition par fascicule se montent à 4.50 € pour la Belgique, 10.50 € pour l'Europe et 12.00 € pour le reste du monde.**

**Propositions de numéros thématiques, d'articles isolés ou de recensions :  
Les propositions de numéros thématiques ou les articles isolés de même que les ouvrages pour recension ou les propositions d'échange doivent être adressés à l'adresse suivante :**

**Laurence Rosier  
50 Avenue F.D. Roosevelt, ULB CP 175  
B – 1050 Bruxelles**



# Genre et discours rapporté en français médiéval

Numéro coordonné par

*Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ & Sophie MARNETTE*



Adressez les commandes à votre libraire  
ou directement à

---

***Éditions l'Harmattan***

5,7 rue de l'École Polytechnique

F - 75005 Paris

Tél : 00[33]1.40 46 79 20

Fax : 00[33]1.43 25 82 03

diffusion.harmattan@wanadoo.fr

<http://www.editions-harmattan.fr>

---

ISBN : 978-2-8066-3562-4

Dépot légal : 2016/9202/013

---

© **EME Éditions**

Grand'Place, 29

B-1348 Louvain-la-Neuve

---

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays sans l'autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

[www.eme-editions.be](http://www.eme-editions.be)



## SOMMAIRE

- Le discours rapporté en français médiéval  
au prisme du genre 7  
*Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ*  
*Sophie MARNETTE*
- Polylogues masculins et polylogues féminins  
dans la littérature médiévale 15  
*Corinne DENOYELLE*
- Rapporter le discours des femmes :  
les stratégies discursives des personnages  
féminins dans le *Lancelot* en prose 31  
*Yasmina FOEHR-JANSSENS*
- Stratégies discursives dans l'œuvre  
de Christine de Pizan 53  
*Carin FRANZÉN*
- Rapporter au féminin au Moyen Âge :  
formes distinctes ou continuum ? 69  
*Sabine LEHMANN*
- Le positionnement du philologue-traducteur  
face à des textes génériquement ambivalents :  
le cas de *Belle* : essai sur les chansons de toile  
de Michel Zink 83  
*Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ*

L'énonciation féminine dans les lais médiévaux <i>Sophie MARNETTE</i>	97
L'expression du regret en français médiéval : une question de genre(s) ? <i>Evelyne OPPERMANN-MARSAUX</i>	121
<i>Si ferai je, non ferai</i> : l'expression de l'accord et du désaccord dans le dialogue médiéval <i>Marta SAIZ-SÁNCHEZ</i>	135
Voix narratives, polyphonie et autorité : Froissart et les Gascons dans le <i>Voyage en Béarn</i> des <i>Chroniques</i> de Jean Froissart <i>Pauline SOULEAU</i>	157
Le discours rapporté dans les documents comptables médiévaux au prisme du genre (genre textuel et genre sexué) <i>Aude WIRTH-JAILLARD</i>	177



LE POSITIONNEMENT DU  
PHILOLOGUE-TRADUCTEUR FACE  
À DES TEXTES GÉNÉRIQUEMENT  
AMBIVALENTS : LE CAS DE  
*BELLE : ESSAI SUR LES CHANSONS  
DE TOILE* DE MICHEL ZINK

Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ  
*Université de Cadix*

La dialectique masculin/féminin charpente la classification de la production littéraire conservée de l'époque centrale du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>). Je dis bien « la classification de la production » et non pas « la production » elle-même, car au niveau de celle-ci c'est surtout l'absence de données objectives qui domine, notamment biographiques.

Cette dialectique recoupe plusieurs critères, formels, thématiques et de registre. Ainsi distingue-t-on, grossièrement, deux grands ensembles : d'un côté l'ensemble constitué d'œuvres à thématique masculine, pour la plupart homogènes au niveau formel, de registre religieux et courtois ; de l'autre côté l'ensemble d'œuvres à thématique féminine, pour la plupart anonymes, formellement hybrides et de registre populaire et profane.

Elle ne concerne pourtant pas l'identité des sujets (auteur, poète, narrateur, etc.), qui est, selon la critique généralisée, essentiellement masculine, même pour les textes anonymes. Les rares cas d'œuvres signées explicitement par des noms d'auteur féminins correspondent à celles des *trobairitz* occitanes, qui avaient emprunté aussi bien les formes que les thèmes au code littéraire masculin et courtois. Les compositions de celles-ci sont ainsi considérées par la critique traditionnelle comme étant « tout à fait à la hauteur des hommes » (Bec 1995 : 23).

Des commentaires comme celui de Bec cité ci-dessus, aux effets de surénonciation masculine<sup>1</sup>, abondent dans les écrits philologiques traditionnels où il s'agit d'argumenter en faveur de la régie masculine de la production littéraire médiévale. Je m'y suis intéressé à plusieurs reprises, notamment au sujet des critiques sur le rôle des bergères dans les pastourelles (López Muñoz 2008) et sur l'identité sociale et discursive du *je* anonyme dans les chansons dites « de femme » (López Muñoz 2014)<sup>2</sup>. Dans ce dernier cas, l'objectif principal de mes recherches était de mettre en évidence le caractère intentionnel du brouillage énonciatif caractérisant ce genre de textes non seulement au moyen de l'anonymat, mais aussi, sur l'axe synchronique, à travers des pratiques interdiscursives et intertextuelles particulièrement courantes à l'époque (*translatio, variatio, imitatio*), sans compter les nombreuses interférences polyphoniques ayant opéré, intentionnellement ou non, sur l'axe diachronique par l'action de plusieurs types de médiateurs (copistes, jongleurs, libraires, anthologistes, philologues, etc.), chacun apportant du sien à la voix du texte qu'ils entendaient diffuser.

Les principales conclusions avancées dans ces travaux portaient sur la nécessité de compléter les études philologiques traditionnelles par une nouvelle approche pouvant faire ressortir les composantes énonciatives, pragmatiques (intentionnelles) et socio-discursives, en deçà et au-delà du genre de l'auteur, liées aux différentes manières de composer, d'écrire, de copier et de représenter des textes littéraires au Moyen Âge, et enfin de transmettre et de divulguer ceux-ci jusqu'à nos jours. Elles signalaient aussi les risques de l'excessive sexualisation de la classification des genres littéraires médiévaux, héritière d'un programme romantique – et sans doute conjoncturellement intéressé – de défense et légitimation de certaines valeurs promues par la littérature courtoise.

C'est dans le cadre de ces recherches<sup>3</sup> que le présent travail entend apporter un élément supplémentaire à la révision critique de notre imaginaire actuel sur le Moyen Âge, en particulier celui concernant l'apparente absence des

.....

<sup>1</sup> A. Rabatel (2009 : 3) définit la surénonciation comme la co-construction par le locuteur d'un point de vue dominant vis-à-vis de celui de l'énonciateur, inscrite sous la forme d'un apparent consensus. Elle s'oppose dans une échelle graduelle aux postures de coénonciation (co-construction par le locuteur d'un point de vue commun vis-à-vis de celui de l'énonciateur) et de sousénonciation (co-construction par le locuteur d'un point de vue dominé). La posture de surénonciation paraît, dans le présent article, en lien avec l'institutionnalisation des savoirs. Elle constitue par ailleurs une norme des genres académiques, comme F. Grossmann et F. Rynk l'ont démontré (2004).

<sup>2</sup> Pour les notions d'identité sociale et discursive voir P. Charaudeau (2010).

<sup>3</sup> Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet de recherche FFI2010-15158/FILO du Ministerio de Economía y Competitividad Espagnol (Plan Nacional I+D+i 2008-11).

voix féminines. Tout en admettant le caractère en quelque sorte « normal » ou normatif de cette absence, en raison des conditions socio-discursives particulières du Moyen Âge, je soutiens l'hypothèse qu'une bonne part du silence féminin médiéval est due à des effacements opérés postérieurement par les différents médiateurs. Pour cette occasion, j'ai analysé concrètement la traduction en français moderne proposée par M. Zink du corpus conservé des chansons de toile.

J'en retiens seulement la traduction des textes anonymes parce l'anonymat leur imprime justement une ambivalence générique (au sens sexué mais aussi littéraire) qui me semble particulièrement intéressante pour l'étude du positionnement du philologue-traducteur face à telle ambivalence.

Afin de satisfaire aux objectifs du présent volume, je traiterai ici la traduction de Zink en termes d'acte d'appropriation (Folkart 1991) et de recontextualisation dans le cadre d'une représentation de l'univers littéraire du Moyen Âge. Ainsi, la notion de discours rapporté est-elle conçue ici de façon non puriste, en termes de dynamique entre deux cadres énonciatifs distincts (impliquant deux cadres de savoirs, croyances et pratiques distincts), celui de la traduction par un philologue légitimé et celui de la chanson de toile composée par un poète anonyme (non légitimé, dont le point de vue féminin, comme on verra), en me centrant sur quelques cas de rupture qui font ressortir le point de vue surplombant masculin du philologue.

## 1. Quelques précisions sur le corpus

L'anthologie des chansons de toile publiée par Zink chez Champion, en 1978, sous le titre *Belle : essai sur les chansons de toile* reste encore de nos jours l'ouvrage de référence fondamental pour quiconque veut approcher ce genre de chansons. On sait qu'il ne fut pas cependant le premier à les recueillir et à les traduire. Plusieurs éditions critiques ont précédé l'anthologie de Zink, notamment celles de K. Bartsch (1870), d'E. Faral (1946-1947), d'H. Poulaille et R. Pernoud (1947) et de G. Saba (1955).

Parmi ces éditions, seule celle de Poulaille et Pernoud apporte une version complète en français moderne des chansons recueillies. Or ces auteurs signalent dans leur introduction qu'ils n'ont pas cherché à faire une traduction à proprement parler, mais bien une adaptation, leur but étant moins la divulgation philologique que la remise en circulation effective de ces poèmes.

Il est à noter que l'anthologie de Poulaille et Pernoud a été très peu diffusée. Elle n'est même pas mentionnée dans l'édition de Zink, alors qu'elle lui était bien connue. P. Jonin, dans son compte rendu de l'ouvrage de Zink, critique durement l'édition de Poulaille et Pernoud, qui ne contient pas les chansons d'Audrefroi le Bâtard. Il y souligne aussi l'existence de « nombreux

contresens » (1980 : 274) déjà relevés par Zink lui-même. Jonin signale enfin que Zink a voulu « préserve[r] une lecture personnelle de son texte » par rapport à celles de tous ses prédécesseurs, y compris au niveau de la ponctuation du texte (*Ibid.*).

C'est cette « lecture personnelle » de Zink, considérée, à la suite de sa publication, comme lecture de référence jusqu'à nos jours, qui se trouve au centre de la présente étude. J'exclurai de mon analyse sa traduction des chansons d'Audrefroi le Bâtard car, étant signées par un nom (ou pseudonyme) masculin, celles-ci échappent en principe aux objectifs poursuivis. Elles mériteront cependant une étude postérieure destinée surtout à en évaluer, d'un point de vue discursif et pragmatique, les ressemblances et les différences par rapport aux chansons de toile anonymes.

Mon corpus est donc constitué concrètement des traductions par Zink des neuf chansons anonymes suivantes : « Belle Yolanz en ses chambres seoit », « Oriolanz en haut solier », « En un vergier lez une fontenele », « Bele Doette as fenestres se siet », « Quant vient en mai que l'on dit as lons jors », « Bele Yolanz en chambre koie », « An halte tour se siet belle Ysabel », « Lou samedi a salir fat la semaine » et « Belle Amelot soule ne chambre feloit ».

## 2. Analyse des données

Les exemples qui suivent illustrent les traces de la lecture personnelle de Zink. Malgré les différentes stratégies linguistiques que chaque exemple mobilise, ils ont tous en commun un même effet de surénonciation vis-à-vis du point de vue de l'héroïne. Ce point de vue féminin étant partagé par le poète anonyme (comme nous le verrons plus bas), la lecture de Zink provoque la rupture de l'alliance (coénonciation, voir n° 1) du poète et de l'héroïne, raccommoquant à sa place le point de vue masculin qui prédomine dans la littérature de l'époque.

### 2.1 Le sujet féminin devient objet

Dans la dernière strophe de chanson « Bele Yolanz en ses chambres seoit », le poète raconte les ébats amoureux des protagonistes. Le texte original dit, suivant l'édition de Zink (I, VI, 3-4)<sup>4</sup> :

Bele Yolanz lo baise estroitement ;  
a tor François enmi lo lit l'estent.

<sup>4</sup> La numérotation renvoie à l'édition de Zink, le premier chiffre indiquant la chanson suivant l'ordre de présentation du recueil ; le deuxième, la strophe et enfin le troisième le vers.

Le fonctionnement des pronoms sujets en ancien français est bien connu. On sait qu'il n'est généralement utilisé « que lorsqu'on veut insister ou marquer un contraste, une opposition », conformément à l'usage latin (Anglade 1965 : 160). Dans les cas comme celui-ci, où il s'agit d'une juxtaposition d'actions successives, l'omission du pronom personnel sujet implique que le sujet reste le même pour chaque verbe. Si on s'en tient à cette règle grammaticale commune, le texte dit donc sans ambiguïté que l'héroïne embrasse son ami et l'étend sur le lit. La traduction de Zink propose cependant la solution suivante (partageant l'interprétation de Faral 1946–1947 : 445 et 457) : « Belle Yolande l'embrasse étroitement ; à la française il l'étend dans le lit ». L'héroïne passe ainsi de sujet à objet du jeu amoureux. Et pour appuyer son interprétation, Zink marque la rupture de la séquence d'actions en ajoutant un point-virgule dans son édition du texte ancien<sup>5</sup>.

## 2.2 L'objet masculin devient sujet

Dans la chanson « Oriolanz en haut solier », l'héroïne dit à son amant (II, VIII, 1–3) :

– Amis,  
malgré losengeors chaitis,  
estes vos or de moi saisiz.

Zink traduit ces vers de la manière suivante : « Mon ami, malgré les misérables médisants, voilà que vous avez pris possession de moi ». En effet, en ancien français, le verbe *saisir* était le plus souvent employé au sens pronominal : « se saisir de », « se rendre maître de quelque chose/ de quelqu'un », ce qui justifie sans problème l'interprétation de Zink. Or, ce même verbe employé simplement au sens de « prendre, retenir (un animé) » est également attesté<sup>6</sup>. Sachant, par ailleurs, que l'ancien français construisait volontiers le régime des verbes passifs avec *de*, rien n'empêche,

<sup>5</sup> La même ponctuation est maintenue presque une vingtaine d'années plus tard par S. N. Rosenberg et H. Tischler dans leur édition de cette chanson, avec une solution semblable au niveau de la traduction, sans note explicative, malgré leur intention, déclarée au chapitre introducteur, de « rendre fidèlement le sens du texte médiéval » (1995 : 30). La traduction qu'ils proposent est la suivante : « Belle Yolande l'embrasse et l'enlace, il la renverse sur le lit, à la française ». (Notons que le point-virgule de l'édition du texte médiéval a été remplacé dans le texte de la traduction par une simple virgule.)

<sup>6</sup> Voir par exemple le lai de *Guigemar* (v. 705) « il la saisist par le mantel ». Harf-Lancner traduit ce vers par « Mériaduc la saisist par le manteau » (Warnke et Harf-Lancner 1990 : 61), tout en signalant en bas de page l'interprétation différente proposée par Jonin, qui tient au tour « prendre possession de » : « Il en prend possession en la saisissant par son manteau » (1990 : 61). Voir aussi la *Chanson de Roland* (v. 2280).

à mon avis, de considérer « de moi » non pas comme l'objet de *saisiz* mais au contraire comme son complément d'agent : c'est l'ami qui aurait ainsi été *saisi* par l'amie et non l'inverse.

### 2.3 L'action du personnage féminin devient réaction

Dans la même chanson d'« Oriolant », on trouve un autre exemple curieux manifestant la surénonciation du traducteur. L'héroïne se lamente de sa part de responsabilité dans l'éloignement de l'ami, consciente du dommage (« dangier ») qu'elle lui avait causé un jour. Le poète lui attribue le discours direct suivant (II, III, 1–4) :

Amis, je vous fis esloignier  
de moi plus que les losengier :  
kant je onques vos fis dangier,  
de m'amor vos fis estrangier.

Ce « dangier » est interprété par Zink comme une réaction de résistance aux incitations amoureuses de l'ami. Il remplace ainsi le tour factitif *faire dangier* par une périphrase employant le verbe résister : « Ami, c'est moi, plus que les médisants, qui vous ai éloigné de moi : en vous résistant un jour, j'ai chassé de vous l'amour pour moi ». Ce changement de perspective a également comme conséquence le remplacement de « m'amor » par « l'amour pour moi ». L'ajustement des pauses (deux points devant « kant » ; virgule après « dangier ») opéré par Zink vient à l'appui de son interprétation réparatrice du statut socioculturel dominant du personnage masculin.

### 2.4 L'action du personnage féminin devient état

Plusieurs chansons contiennent, soit à l'incipit soit dans les strophes intérieures, la scène d'une femme qui (*se*) *siet* dans sa chambre ou dans un coin du jardin. J'ai observé que chaque occurrence de *siet* ou *se siet* est systématiquement remplacée dans la traduction de Zink par la structure attributive « est assise ».

En voici quelques exemples :

Texte original selon l'édition de Zink	Traduction de Zink
En un vergier, lez une fontenele [...] siet fille a roi (III, I, 1–3)	En un verger, près d'une fontaine [...] une fille de roi est assise
Belle Doette as fenestres se siet (IV, I, 1)	Belle Doette est assise près des fenêtres
An halte tour se siet belle Yzabel (VII, I, 1)	Dans une haute tour belle Isabelle est assise

On sait que le verbe *seoir* pouvait avoir, dans son emploi intransitif, deux interprétations en ancien français, les deux héritées par ailleurs du latin *sedere* : comme action (« s'asseoir », « se mettre sur un siège ») ou comme résultat (« être assise », « rester assise »).

La différence de point de vue impliquée par l'une ou l'autre interprétation est extrêmement subtile, au point que j'ai beaucoup hésité sur la pertinence de la prendre en considération dans cette étude. C'est le recours systématique de Zink à la solution attributive, ainsi que l'insistance réitérée de ses critiques sur la passivité de l'héroïne dans le chapitre d'introduction à l'anthologie, qui m'ont finalement convaincu de l'intérêt de ces exemples par rapport aux objectifs poursuivis, comme illustration d'une rupture énonciative faisant ressortir le point de vue surplombant du traducteur. Car *s'asseoir* est une action malgré tout, impliquant conventionnellement l'intention chez quelqu'un de s'appliquer à quelque activité : lire, tisser, etc. Elle implique aussi, logiquement, un état préalable debout, du fait de l'aspect inchoatif implicite de ce verbe. On sait que l'héroïne de chansons de toile ne peut accomplir ni de grandes actions ni de grands déplacements, étant donné aussi bien les exigences du genre littéraire que la condition socioculturelle des femmes à l'époque. Le choix réitéré chez Zink de la solution attributive insiste sur la passivité de l'héroïne, confirmant sa thèse selon laquelle l'héroïne « ne se lève que pour se coucher » ou à la limite se déplace « par un effort extrême, jusqu'à la maison de son ami » (1978 : 25).

## 2.5 Atténuation de la portée subversive du discours de l'héroïne

Dans la chanson « An halte tour se siet belle Yzabel », l'héroïne se plaint d'avoir été mise à la disposition d'étrangers (VII, II, 2-4) :

Laisse, fait elle, or m'i vat malement.  
Livree seus a une estrainge gent,  
de mes amis nus secors nen atant.

Le texte emploie le verbe *livrer* dans une tournure passive sans complément d'agent, plaçant le responsable de cette *livraison* (sûrement le père de la jeune fille) dans le domaine du non-dit. La traduction de Zink supprime le participe *livree*, transformant la tournure passive en une simple phrase copulative : « je suis entre les mains d'étrangers ». La suppression du concept de livraison<sup>7</sup> a pour effet d'atténuer le caractère de dénonciation sociale de la plainte de l'héroïne. L'euphémisme « [être] entre les mains » utilisé par le traducteur neutralise la portée subversive du discours de l'héroïne, car il n'implique pas nécessairement la condition de victime.

## 2.6 Diminution du statut socioculturel de l'héroïne

Dans la première chanson du recueil, intitulée « Bele Yolanz en ses chambres seoit », l'ami fait à l'héroïne le reproche suivant (I, IV, 1) : « Ma douce dame, mis m'avez en obli ». Il s'agit du classique reproche courtois destiné à faire

<sup>7</sup> Rosenberg et Tischler rétablissent le participe « livrée » dans leur traduction : « Je suis livrée à des étrangers » (1995 : 111).

pitié à la Belle Dame sans merci. Et Zink de traduire *Douce Dame* par « ma charmante maîtresse », sans doute dans le souci de distinguer ce genre de poème considéré mineur par rapport au Grand Chant courtois. En cohérence avec cette diminution du statut social de l'héroïne vis-à-vis de la dame des chansons courtoises<sup>8</sup>, Zink se doit de remplacer dans la traduction de la réponse de celle-ci tous les termes spécifiques du code courtois par d'autres plus neutres. Ainsi, « Bels douz amis » devient « mon bien aimé » et « de fin cuer vos aim » devient « je vous aime parfaitement ». Tout effet éventuellement polémique (parodique) du texte médiéval est ainsi annulé (on y reviendra plus bas).

### 3. Le positionnement du poète vis-à-vis du personnage féminin

Les analyses précédentes m'ont permis de faire ressortir quelques choix personnels de Zink dans des cas où le texte médiéval se montre ambigu ou qu'il se prête à une interprétation divergente par rapport aux savoirs en place sur le statut des femmes dans la littérature médiévale. Ces choix semblent répondre davantage à la confirmation des thèses de Zink sur le caractère futile et marginal des chansons de toiles (face aux chansons courtoises qui leur sont contemporaines) qu'à une intention quelconque de sous-estimer le statut de l'héroïne. Le rôle de l'héroïne chez Zink semble néanmoins diminué du fait de l'effacement de son point de vue : elle paraît plus passive et moins importante que dans les textes originaux.

L'effet surénonciateur de la traduction de Zink se manifeste plus clairement quand on considère les nombreuses stratégies exécutées par le poète pour, au contraire, mettre en avant le point de vue de l'héroïne, tout en y adhérant (c'est-à-dire pour coénoncer avec elle).

Ces stratégies sont les suivantes (sans souci d'exhaustivité) :

1. Tout d'abord l'héroïne est nommée (Yolanz, Oriolanz, Doette, Ysabel, Amelot...), contrairement à l'anonymat généralisé qui caractérise les femmes dans la production littéraire dominante à l'époque.
2. Au lieu de décrire le corps de l'héroïne, le poète lui accorde une conscience de son corps comme instrument de communication, en mettant l'accent sur les gestes et sur certaines parties du corps utilisées pour la communication non verbale : le menton (« Cele lo vit, si baissa lo menton », I, III, 3), le visage (« La bele sosleva

---

<sup>8</sup> Rosenberg et Tischler restent ici fidèles au texte médiéval. Ils donnent la traduction suivante : « Ma douce dame, vous m'avez oublié » (1995 : 111).

son vis », II, VII, 1), la main (« siet fille à roi, sa main a sa maxelle », III, I, 3), les genoux (« sor ses genouz pailles desploie », VI, I, 2), les yeux (« des euls s’an vat plorant », VIII, IV, 2), etc.

3. Le poète confère à l’héroïne non seulement le droit à la parole, à une époque où la voix des femmes est peu ou pas audible dans la littérature, mais aussi et surtout une compétence communicationnelle autonome : les discours de l’héroïne sont présentés très souvent sous forme de discours direct libre.

Au moyen du discours direct libre, le poète accorde à son héroïne la capacité (et surtout la légitimité) de parler au nom de son vécu, de dialoguer et d’argumenter en son propre nom, au même rang que le poète lui-même.

Les exemples de strophes qui ne contiennent que les discours de l’héroïne, sans verbe ni (à peine) contexte introducteur sont nombreux<sup>9</sup>. Leur alternance avec des strophes narratives réussit à produire un effet de chevauchement des voix et des points de vue du poète et de l’héroïne. En guise d’illustration, on peut retenir la strophe III de « Lou samedi a soir fat la semaine », où l’on entend directement le discours que Gaiete adresse à sa sœur, sans médiation de contexte de parole, après une strophe descriptive de la rencontre entre Gaiete et le jeune Gérard :

II

L’anfes Gerairs revient de la cuitainne.  
S’ait choisit Gaiete sor la fontainne :  
Entre ses bras l’ait pris, soueif l’a strainte.  
Vante l’ore et li raim crollent,  
Ki s’entraiment soueif dorment.

III

Quant auras, Oriour, de l’aigue prise,  
Reva toi en derriere, bien seis la ville.  
Je remainrai Gerairt, ke bien me priset.  
Vante l’ore et li raim crollent,  
Ki s’entraiment soueif dorment.

Le changement de repérage (non déictique dans II, déictique dans III) se fait sans transition, produisant l’effet d’un discours construit à deux voix successives hiérarchiquement égales.

4. En exprimant ainsi directement les malheurs de sa condition féminine, l’héroïne a également l’occasion de se trouver face à l’autre (son père, sa mère, sa sœur; son vieux mari, son ami), le principe d’altérité étant la condition nécessaire pour que puisse naître une conscience identitaire.

---

<sup>9</sup> Voir également, par exemple, la chanson *Oriolanz en haut solier*, où le discours d’Oriolant dépasse même les limites de la strophe, s’ouvrant au dernier couplet de la première strophe et se prolongeant jusqu’à la fin de la strophe V.

L'homme, en revanche, ne parle que pour répondre et n'agit que pour réagir aux plaintes de la dame, que ce soit pour la battre (comme dans « En un vergier, lez une fontenele ») ou, généralement, pour la consoler (« Ez son ami qui la reconfortee », III, 6, 2).

5. Le poète accorde à l'héroïne le pouvoir de faire, d'agir sur le monde, dans la mesure des possibilités de celle-ci : elle lit, elle coud, elle chante, elle pleure, elle rêve... Ce sont de petites gestes (au sens d'histoires glorifiantes) de résistance qui, loin de mettre en évidence la passivité des femmes, révèlent les conditions socioculturelles désavantageuses dans lesquelles celles-ci sont maintenues. L'héroïne apparaît comme sujet de ces actions (plutôt des micro-actions, convenons-en), par opposition à une certaine platitude chez les personnages masculins, devenus objets de pensée (« en sospirant son douz ami rapele », III, I, 4 ; « De son ami Doon li resovient », IV, I, 3), objets de discussion (entre mère et fille dans « Belle Yolanz en chambre koie » ; entre dame et servante dans « An halte tour se siet Belle Yzabel »), et surtout objet de l'amour et du désir des femmes (dans un contexte littéraire où prédomine justement l'inverse).

6. La sympathie (au sens étymologique de *syn-pathos*) du poète pour les jeunes femmes condamnées par leur rang et leur sexe à la privation de liberté s'affirme également, me semble-t-il, dans la préférence de celui-ci pour la relative carence de l'événement, pour le temps circulaire et l'absence de clôture. L'intérêt porté par le poète à l'accessoire et au circonstanciel et son goût pour l'instantané – signalés par Zink dans son introduction à l'anthologie comme autant de preuves de l'originalité des chansons de toile (c'est-à-dire des différences entre celles-ci et les chansons savantes) – manifestent, à mon sens, l'esprit agitateur de ces chansons engagées dans la défense d'une mystique du quotidien, de l'éternité dans l'instant et du tout dans l'infime. On peut y repérer aussi plusieurs exemples significatifs d'ellipse, d'hyperbate, d'énumérations, de répétitions et d'autres procédés rhétoriques (sur lesquels nous ne pouvons pas nous attarder ici) qui contribuent ensemble à la fragmentation du texte et à la rupture de la linéarité du récit.

7. Dans les chansons de toile abonde enfin le lexique de l'univers féminin, au niveau des objets, des actions et des espaces. Concernant en particulier les actions, ce lexique met en avant la gestualité et le bruit non linguistique (*sospirer, plorer, lermoier, rire*, etc.), la parole (*dire, chanter, crier, se lamenter*, etc.), la pensée (*cuidier, se sovenir, se membrer, regreter*, etc.) et les sens autres que la vue (l'ouïe et le toucher : *oïr, entendre, baisier, embracier, acoler*, etc.).

Au moyen des stratégies que je viens d'énumérer très brièvement, le poète réussit à produire un effet de coénonciation avec l'héroïne de la chanson. Que le poète soit homme, comme le soutiennent la plupart des experts, où qu'il soit femme, la voix et le point de vue féminins y sont incontestablement liés aux pratiques de composition écrite ou orale.

Sans possibilité de mettre fin à la discussion du genre sexuel de l'auteur des chansons de toile, étant donné les lacunes informatives à ce propos, la solution devrait passer par le déplacement de la question du genre du poète à la question de l'identité sociale et discursive du narrateur, et surtout à l'attitude discursive de celui-ci, en tant qu'appartenant à une certaine communauté discursive plus ou moins définie.

Il s'avère que les chansons de toile racontent la condition féminine : elles présentent des femmes modèles de souffrance héroïque, victimes innocentes de l'oppression paternelle, maritale ou de la société en général (les médisants). Dans tous les cas, le poète se positionne, au moyen des stratégies de coénonciation, à la fois en tant que témoin et partie-prenante.

Reste à élucider si ce positionnement répond à une certaine militance plus ou moins dissimulée sous forme de chansons « légères » (appuyant éventuellement la thèse traditionnelle d'un auteur masculin plaçant son discours dans la bouche d'une femme), ou bien si les témoignages des poètes sont les fruits du vécu et de l'expérience directe de la condition féminine, ou encore d'une condition comparable (expérience de diverses formes de l'exclusion, de la solitude, de la frustration, de la médisance, etc.).

Ces deux possibilités ne s'excluent pas, en tout cas, et peuvent servir sans problème à justifier à la fois le caractère extraordinaire (rare) de ce genre de chansons à l'époque et leur présence marginale dans les recueils et florilèges postérieurs (cf. López Muñoz 2009 et 2013). Elles justifieraient également les minorations opérées ultérieurement par la Philologie et l'Histoire littéraire traditionnelles.

Ces minorations sont la représentation extrême du refus de toute trace du féminin dans les chansons de toile. Pour J. Beck (1911), ces chansons étaient complètement ancrées dans un milieu masculin, composées par des hommes pour leur propre réconfort lorsqu'ils étaient loin de leurs amies. On trouve la même idée chez Faral (1964).

C'est dans le cadre de telles minorations qu'on peut également comprendre les ruptures énonciatives à effet de surénonciation masculine que nous avons pu repérer dans les traductions de Zink. Qu'on les considère comme de simples lapsus ou des choix conscients, elles seraient destinées, à mon sens, d'un côté à confirmer la primauté du Grand Chant courtois et la pertinence des thèses traditionnelles sur la poésie médiévale et, de l'autre côté, à réparer le monde médiéval tel que la littérature dominante à l'époque (la littérature savante et courtoise) le représente, en rétablissant la dynamique des rôles actif et passif associés respectivement aux hommes et aux femmes.

Or l'attitude discursive des poètes dans les chansons de toile est, contrairement à celle des poètes courtois, une attitude engagée vis-à-vis de la condition féminine. Par leur recours à la polémique (transgénéricité de la parole anonyme, parodie des chansons courtoises, hybridisme du lyrique et du narratif, etc.) et aux effets cathartiques de la dramatisation,

ils font ressortir les drames de la vie des femmes et font ressentir certaines émotions négligées par la poésie légitimée à l'époque. Au moment de choisir la stratégie énonciative qui correspond le mieux à son double enjeu de crédibilité et de captation, le poète choisit la coénonciation, en faisant coller son identité (anonyme, diffuse et donc transgénérique) à celle d'un collectif féminin singularisé dans l'expérience de quelques femmes reconnaissables par leur nom. Il se constitue ainsi une identité essentialisée avec laquelle toute femme (ou tout collectif dominé) peut éventuellement s'identifier.

## 4. Conclusion

Comprendre comment se construit, d'un point de vue discursif, la voix féminine dans les chansons de toile nous semble propre à éclairer la manière dont le Moyen Âge construisait imaginativement les femmes, et indirectement, de revisiter l'imaginaire qui se dégage des études philologiques et littéraires réalisées jusqu'ici.

La révision de la traduction de chansons de toile par Zink m'a permis de repérer des discordances qui vont dans le sens d'un effacement du point de vue commun de l'héroïne et du poète, avec pour effet une posture de surénonciation du traducteur à point de vue surplombant masculin.

J'ai essayé de montrer comment certains choix du traducteur produisent une rupture de l'alliance énonciative entre le poète et l'héroïne. Cette alliance (coénonciation) se manifeste sous plusieurs formes, notamment dans la préférence pour les formes libres du discours rapporté au moment de donner la parole à l'héroïne.

La stratégie discursive exécutée par le poète, à forte composante ironique, semble répondre à une volonté subversive de travestissement identitaire, opérant dans les deux sens : d'un côté, appropriation par le poète des discours des femmes et, de l'autre côté, appropriation par l'héroïne des discours des hommes (le discours courtois), comme par exemple, dans « Bele Yolanz en ses chambres seoit », lorsque l'héroïne se met à chanter la chanson « Dex, tant est douz li nons d'amors : Ja n'en cuidai sentir dolors » (I, I, 4-6) ou quand elle dit à son ami : « Bels douz amis, ne vos sai losengier, mais de fin cuer vos aim et senz trechier » (I, V, 1-2).

La transgénéricité résultant de la coénonciation est renforcée par l'emploi de l'anonymat. C'est sans doute parce que « le thème est audacieux » et qu'il « risque de choquer » (ces deux expressions sont de Zink dans son chapitre d'introduction) que l'auteur doit effacer son nom et que le poète doit placer son histoire dans un temps révolu et dans un lieu imprécis. De façon générale, il est vrai que le personnage féminin apparaît au début des chansons dans une position passive. Cependant, il est intéressant de remarquer que dès qu'elle entre en relation avec un autre personnage, qu'il soit son amant, son mari, sa mère ou sa suivante, l'héroïne entre dans une dynamique active. Ainsi dans

sa relation avec son amant la femme fait figure d'élément moteur, même dans l'acte sexuel, comme on a pu le démontrer. L'amant, quant à lui, apparaît bien plus comme la figure aimée que comme la figure aimante. Son rôle se réduit à aller à la rencontre de la dame pour la réconforter.

Les chansons de toile sont certainement plus complexes qu'elles ne le paraissent à première vue. Avec cette révision de la traduction de Zink, j'ai voulu faire ressortir de nouveaux niveaux de compréhension et d'interprétation.

Si en effet la plupart des critiques s'accordent pour attribuer aux femmes la diffusion de ces chansons, ils en attribuent cependant l'écriture à des hommes. Il nous est bien sûr impossible de prouver la véridicité de ces affirmations, mais il me semble intéressant de ne pas écarter l'hypothèse d'un auteur féminin. En tout cas, l'analyse des textes dans une perspective discursive et pragmatique, nous a permis de repérer dans les chansons de toile les traces évidentes d'une écriture féminine, les traces d'une identité discursive et d'une attitude féminine, à la fois individuelle et collective. En tant que discours collectif d'une classe opprimée (la classe des « femmes »), ces chansons ont éventuellement pu servir, d'une façon générale, aux intérêts revendicatifs d'autres collectifs opprimés pour des raisons autres que celle du genre sexué, dans une société dominée, comme on sait, par la noblesse et par l'Église. Cela pourrait expliquer (mais c'est une hypothèse) le fait que certains poètes masculins se soient mis à chanter comme des femmes qui, elles, parlent et chantent comme des hommes, gardant, sans doute volontairement, leur anonymat.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt de la présente étude réside, pour moi, dans cette place laissée précisément à l'interprétation, dans ces non-dits de la traduction, de la Philologie et de l'Histoire littéraire qui forcent à de nouvelles investigations des textes médiévaux.

## Bibliographie

### Bibliographie primaire

Zink, M. (1978) : *Belle : essai sur les chansons de toile*, suivi d'une édition et d'une traduction par M. Zink, transcriptions musicales de G. Le Vot. Paris, Champion.

### Bibliographie secondaire

Anglade, J. (1965) : *Précis de grammaire de l'ancien français*. Paris, Colin.

Bartsch, K. (1870) : *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*. Leipzig, F. C. W. Vogel.

Bec, P. (1995) : *Chants d'amour des femmes-troubadours*. Paris, Stock.

Beck, J. (1911). *La Musique des troubadours*. Paris, Librairie Renouard.

- Charaudeau, P.(2010) : « Identité sociale et identité discursive : un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière », in P. Charaudeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*. Paris, L'Harmattan. : 15-29. Référence en ligne, <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.217.html>.
- Faral, E. (1946-1947) : « Les chansons de toile », *Romania* 69 : 433-462.
- Faral, E. (1964) : *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*. Paris, Champion.
- Folkart, B. (1991) : *Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*. Montréal, Balzac.
- Grossmann, F. et Rink, F. (2004) : « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique », *Langages* 156 : 34-50.
- Jonin, P. (1980) : « Compte rendu : Michel Zink – "Belle". Essai sur les chansons de toile », *Cahiers de civilisation médiévale* 91 : 274-279.
- López Muñoz, J. M. (2008) : « Voix et identité de la bergère dans les pastourelles françaises anonymes (du début du XII<sup>e</sup> siècle à la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) », *Verbum* 28 : 29-45.
- López Muñoz, J. M. (2009) : « La mémoire des *chansons de femme* : objets, lieux et agents. Bref aperçu diachronique des anthologies de poésie française médiévale », *Théorie, littérature, épistémologie* 26 : 45-73.
- López Muñoz, J. M. (2013) : « La antología como un museo : una aproximación discursiva y pragmática a la conservación y la transmisión de la poesía medieval francesa », in A. Scherer et L. Sousa Romão (dir.), *O Museu da Língua Portuguesa e os modos de institucionalização sobre a língua*. Prensas de la Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil : 83-108.
- López Muñoz, J. M. (2014) : « La voix féminine de la littérature médiévale : du jeu de cache-cache à la nécessité de l'effacement », in M. P. Suárez (éd), *Homo ludens, homo loquens : le jeu et la parole au Moyen Âge*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 161-175.
- Poulaille, H. et Pernoud, R. (1947) : *Les Chansons de toile*. Paris, Rogers.
- Rabatel, A.(2009) : « Les enjeux des postures énonciatives et de leur utilisation en didactique », *Éducation et didactique* 1.2. Référence en ligne <http://education-didactique.revues.org/162>.
- Rosenberg, S.N. et Tischler, H. (1995) : *Chanter m'estuet : Chansons des trouvères*. Paris, Le livre de Poche.
- Saba, G. (1955) : *Le « Chansons de toile » o « Chansons d'histoire »*. Modena, Società tipografica modenese (Testi e manuali, 42).
- Warnke, K. et Harf-Lancner, L. (éd. et trad.) (1990) : *Lais de Marie de France*. Paris, Livre de Poche.

# UN BOUQUET DE REVUES DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE

**P**lusieurs revues belges, spécialisées dans différentes approches de la langue française, se sont associées étroitement de manière à pouvoir fournir, deux fois par an, une livraison simultanément.

Rejoignez ce groupement de spécialistes qui étudient la langue française sous des angles divers. Contactez-nous, écrivez-nous, proposez-nous vos contributions ou des numéros thématiques. Revue de politique et d'aménagement linguistique du français.



## **Langage et l'Homme**

*Revue de didactique du français*

## **Cahiers de Linguistique**

*Revue de sociolinguistique et de sociologie du français*

## **Le discours et la langue**

*Revue de linguistique française et d'analyse du discours*

## **Français et Société**

*Revue de politique et d'aménagement linguistique du français*



# SOMMAIRE

## Genre et discours rapporté en français médiéval

Le discours rapporté en français médiéval au prisme du genre <i>Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ</i> <i>Sophie MARNETTE</i>	7
Polylogues masculins et polylogues féminins dans la littérature médiévale <i>Corinne DENOYELLE</i>	15
Rapporter le discours des femmes : les stratégies discursives des personnages féminins dans le <i>Lancelot</i> en prose <i>Yasmina FOEHR-JANSSENS</i>	31
Stratégies discursives dans l'oeuvre de Christine de Pizan <i>Carin FRANZÉN</i>	53
Rapporter au féminin au Moyen Âge : formes distinctes ou continuum ? <i>Sabine LEHMANN</i>	69
Le positionnement du philologue-traducteur face à des textes génériquement ambivalents : le cas de <i>Belle</i> : essai sur les chansons de toile de Michel Zink <i>Juan Manuel LÓPEZ MUÑOZ</i>	83
L'énonciation féminine dans les lais médiévaux <i>Sophie MARNETTE</i>	97
L'expression du regret en français médiéval : une question de genre(s) ? <i>Evelyne OPPERMANN-MARSAUX</i>	121
<i>Si ferai je, non ferai</i> : l'expression de l'accord et du désaccord dans le dialogue médiéval <i>Marta SAIZ-SÁNCHEZ</i>	135
Voix narratives, polyphonie et autorité : Froissart et les Gascons dans le <i>Voyage en Béarn</i> des <i>Chroniques</i> de Jean Froissart <i>Pauline SOULEAU</i>	157
Le discours rapporté dans les documents comptables médiévaux au prisme du genre (genre textuel et genre sexué) <i>Aude WIRTH-JAILLARD</i>	177



9 782806 635624



www.eme-editions.be  
ISBN : 978-2-8066-3562-4

25,00 €