



Cahiers
de recherches
médiévales et
humanistes

Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies
Comptes-rendus | 2012

« *Sottes chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque* au Moyen Âge, textes présentés, édités et traduits par Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg

Friedrich Wolfzettel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/12677>

DOI : 10.4000/crm.12677

ISSN : 2273-0893

Éditeur

Classiques Garnier

Référence électronique

Friedrich Wolfzettel, « « *Sottes chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque* au Moyen Âge, textes présentés, édités et traduits par Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 27 mai 2012, consulté le 15 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crm/12677> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.12677>

Ce document a été généré automatiquement le 15 octobre 2020.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

« *Sottes chansons contre Amours* » :
parodie et burlesque au Moyen Âge,
textes présentés, édités et traduits
par Eglal Doss-Quinby, Marie-
Geneviève Grossel et Samuel N.
Rosenberg

Friedrich Wolfzettel

RÉFÉRENCE

« *Sottes chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*, textes présentés, édités et traduits par Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg, Paris, Champion (« *Essais sur le Moyen Âge* » 46), 2010, 240p. ISBN 978-2-7453-1996-8

- 1 Cette très belle édition du corpus des sottes chansons, la seconde après celle d'Arthur Långfors (1945), se recommande surtout pour son excellente étude générique, son appareil critique fouillé et les traductions qui nous permettent d'apprécier la force burlesque et parodique déployée par les auteurs. On n'exagère guère en disant que toute étude de la parodie au Moyen Âge devra désormais tenir compte des résultats de ce travail collectif. Le recueil rassemble, en dehors d'une chanson unique de Robert de Reims, dit la Chièvre, les vingt-deux pièces du ms. Douce 308 (Oxford, Bodleian Library), parmi lesquelles quatre chansons dont nous n'avons que l'*incipit*, et les cinq sottes chansons du ms. BnF, fr. 24432, dont quatre exemples composés par Jehan Baillehaut. Edition critique et monographie à la fois, cet ouvrage marque en fait une nouvelle étape dans le processus de redécouverte et de revalorisation de l'originalité de la lyrique

médiévale du Nord de la France. C'est par ailleurs la première synthèse consacrée à un genre qui, dans le manuscrit d'Oxford, chansonnier de provenance lorraine, copié aux alentours de 1300, est explicitement classifié en tant que genre des « sottes chansons contre amours », genre qui se distingue fondamentalement de la fatrasie ou poésie du non-sens qui, mis à la mode par le surréalisme, a réussi jusqu'ici à attirer l'attention de la recherche. Il suffit de penser aux travaux de Lambert C. Porter (*La fatrasie et le fatras*, 1960), dont le nom a curieusement été omis de la bibliographie, de Paul Zumthor (*Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, 1963), de Giovanna Angeli (*Il mondo rovesciato*, 1977), étude stylistique également passée sous silence, de Patrice Uhl (*La constellation poétique du non-sens au Moyen Âge*, 1999) et de Martijn Rus (*Poésies du non-sens. 1. Fatrasies*, 2005 ; *Poésies du non-sens. 2. Resveries*, 2010). Les thèses de Fritz Nies (« *Fatrasies und Verwandtes* ») concernant la « *Systematik altfranzösischer Unsinnsdichtung* » et l'hypothèse d'une racine commune des sottes chansons et de la fatrasie (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 92, 1976) ont donc été rejetées [cf. 22], bien qu'à la fin de l'analyse « un certain rapport de base » [92] entre les genres soit tout de même admis. On sera aussi d'accord avec les auteurs pour dire qu'en tant que contre-discours parodique, notre genre n'a rien à voir avec « l'aspect parénétiq ue de la satire lyrique » [23]. C'est que la sotte chanson est foncièrement définie comme une parodie, forme de contre-discours burlesque dont la popularité en dit long sur la pratique lyrique du Moyen Âge tardif dans les Puys, mais dont les débuts, comme le montre l'exemple unique de Robert de Reims, remontent déjà manifestement au XIII^e siècle. Avec la définition des auteurs, « un *contre-texte lyrique* dont le *comique parodique* permet de subvertir le Grand Chant tout en le célébrant » [25], voilà qui explique le caractère systématique de cette contestation d'une grande tradition de haute poésie dans les milieux urbains, essentiellement cléricaux et bourgeois, pour lesquels la subversion idéologique semble avoir été un moyen esthétique de saper les bases sociales de cette tradition, tout en tenant cette dernière en haute estime. Point n'est alors besoin de recourir à Zumthor, pour qui « la tradition médiévale est assez puissante pour intégrer sa propre contestation » (*Essai de poésie médiévale*, 1972, p. 104, cit. 21), car cette contestation fait partie du système. On saura gré aux auteurs de parler de façon détaillée des Puys et de la pratique du couronnement, du public urbain et du genre de la performance [70 sq.], aussi en ce qui concerne les interférences entre les milieux auliques et la culture cléricale [77]. Avec ses sottes chansons couronnées à Valenciennes, le trouvère Jehan Baillehaut semble en être un exemple particulièrement typique.

- 2 Reste à éclaircir les aspects formels de cette subversion systématique. On appréciera l'analyse du portrait caricatural de la « sotte dame » [26 sq.] ou du « contre-portrait du sentiment » [31]. Un aspect particulièrement important : la temporalisation du cadre foncièrement intemporel du Grand Chant, technique qui consiste à « replacer l'amour dans un lieu et un temps tout autres que le cadre intemporel » de la chanson. Cela concerne aussi la subversion de l'exorde saisonnier. Egalement pertinente semble être l'analyse de la « rhétorique des impossibilités parodiques » au moyen desquelles « nous touchons le mécanisme parodique dans son écriture même » [33]. Le burlesque, le grotesque, le quiproquo, les jeux de mots et les références intertextuelles constituent des moyens privilégiés. Pour ce qui est du lexique, les auteurs distinguent entre un procédé plutôt pittoresque et une façon « plus subtile mais moins pittoresque » [43] d'attirer l'attention du public sur les « inconvenances » et le changement de registre par lequel la sotte chanson « s'apparenterait à un *descort* de nouveau genre » [43]. Le

lecteur admirera la richesse des détails évoqués, qu'on ne saurait énumérer ici, les exemples d'une « logique parodique » [57], les « jeux du son et du sens » dans les mots-rimes [58 sq.], le rôle de la bestialisation, du corps, de la sexualité et la fonction du « je du sot trouvère » [68 sq.]. On lira surtout avec intérêt les remarques des auteurs sur la « postérité de la sotte chanson » [78 sq.], genre encore cité et défini, notamment, dans les *Arts de seconde rhétorique* (la sotte ballade) et dont on trouve encore des exemples chez Eustache Deschamps, Jean Froissart et d'autres. L'analyse de la technique poétique, enfin, démontre la régularité 'classique' de nos exemples burlesques : l'absence de refrain, la forme isostrophique, les types de rimes, tout dénote la volonté d'imiter un modèle 'classique' stéréotypé. Bref : la virtuosité délibérée de ces chansons, dont quelques-unes ont été couronnées, ne fait pas de doute et les auteurs-éditeurs parlent à juste titre d'« un pur moment de jubilation esthétique » [42].

- 3 Voilà en gros la somme de cette édition méritoire qui comporte un index des noms et une documentation utile : un tableau des chansons du ms. BnF, fr. 24432, permettant de voir la position relative des sottes chansons dans le manuscrit ; un tableau de la structure des strophes avec les schémas métriques et rimiques ; des tableaux des rimes masculines et féminines et de la qualité respective des rimes ; ainsi que des listes des correspondances des chansons avec les répertoires de Raynaud-Spanke, Mölk-Wolfzettel et Linker. Etant donné le problème générique de la parodie, il nous semble cependant qu'on aurait pu aller plus loin en s'interrogeant aussi, au-delà des questions de métrique, sur le problème de la structure proprement dite. Si la parodie présuppose nécessairement que le modèle parodié soit aisément reconnaissable, on pourrait se demander quels sont les modèles imités de façon parodique. Or, on sait qu'il y a surtout deux variantes du Grand Chant : d'un côté, l'apostrophe de la dame en guise de rappel d'une relation privilégiée, rappel qui inclut peut-être aussi certains faits du passé et qui est normalement suivi de la demande amoureuse basée sur le motif de l'espoir, et éventuellement de l'envoi ; de l'autre, une variante qui consiste à présenter la dame aimée à la troisième personne en énumérant ses qualités distinctives et en faisant allusion à certains aspects de la relation amoureuse, et dans ce dernier cas, la demande amoureuse et l'apostrophe directe ne sont que la conclusion d'un discours foncièrement auto-poétique. Un examen rapide des vingt-cinq sottes chansons présentées ici aboutit au résultat suivant : il n'y a que deux, peut-être trois, exemples du modèle classique de l'apostrophe directe ininterrompue (n° 2, 8, 15), alors que la majorité écrasante des chansons suit le second modèle qui consiste à présenter la dame et l'amour en y ajoutant une apostrophe (et peut-être un envoi), donc à peu près 15 exemples. La raison en est, de toute évidence, que le registre avilissant, burlesque et pittoresque de la sotte chanson n'a que faire de l'hommage abstrait et qu'il a, au contraire, besoin d'éléments fortement descriptifs susceptibles de donner de la couleur aux détails d'une relation amoureuse grotesque, abjecte ou ridicule. Et ce qui paraît encore plus intéressant, c'est la tendance scénique et narrative de notre corpus. Pas moins de huit exemples rentrent *grosso modo* dans cette catégorie d'une narration autobiographique qui n'est pas loin de rappeler la manière de Rutebeuf (n° 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29). Est-ce un hasard si les exemples concernés sont surtout les sottes chansons valenciennes et les quatre chansons de Jehan Baillehaut (n° 25, 26, 28, 29) ? Tout se passe comme si c'était lui qui avait contribué à lancer la nouvelle mode d'une sotte chanson narrative pour exprimer les sentiments et les vicissitudes d'un moi burlesque – innovation qui n'est pourtant guère possible sans que la chanson en

question ne perde en partie son allure parodique. Il y aurait toute une étude à faire là-dessus.