
Parodies courtoises, parodies de la courtoisie, M. Madureira, C. Clamote Carrero et A. Paiva Morais (dir.)

Maria Colombo Timelli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10490>

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Maria Colombo Timelli, « *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, M. Madureira, C. Clamote Carrero et A. Paiva Morais (dir.) », *Studi Francesi* [En ligne], 183 | 2017, mis en ligne le 01 février 2018, consulté le 02 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10490>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mars 2018.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Parodies courtoises, parodies de la courtoisie, M. Madureira, C. Clamote Carrero et A. Paiva Morais (dir.)

Maria Colombo Timelli

RÉFÉRENCE

Parodies courtoises, parodies de la courtoisie, sous la direction de Margarida MADUREIRA, Carlos CLAMOTE CARRETO et Ana PAIVA MORAIS, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Rencontres» 155, 577 pp.

- 1 Organisé en trois sections, dont les contours nous paraissent assez flous, ce volume réunit les Actes du XIV^e Congrès International de la Société Internationale de Littérature Courtoise, qui s'est déroulé en juillet 2013 à Lisbonne. Nous ne signalons ici que les contributions portant sur la littérature en langue d'oïl.
- 2 Première partie, «Un registre ambivalent comique, ironie et subversions parodiques».
- 3 Dans *Renart le Nouvel* la parodie ne porte pas, comme on pourrait le penser, sur l'hypotexte, mais sur la courtoisie, ses rituels, ses modes d'expression, ses comportements. Une lecture attentive de trois épisodes emblématiques permet à Hélène BELLON-MÉGUELLE de montrer comment une telle satire sert à Jacquemart Gielée pour dénoncer «le caractère creux et fallacieux des bienséances courtoises» (*La courtoisie au service de la renardie. Contrefaçon courtoise dans "Renart le Nouvel" de Jacquemart Gielée*, pp. 31-45, citation p. 44).
- 4 Sans considérer *Aucassin et Nicolette* comme une parodie au sens plein du mot, Christopher CALLAHAN cherche à en montrer l'originalité en revenant, d'abord, sur sa position au sein du manuscrit (entre des récits d'amour tragique et des œuvres satiriques, puis didactiques), ensuite sur le traitement réservé aux motifs épiques d'une part, à l'amour

- courtois de l'autre (*Raillerie et sincérité dans le discours héroïque d'“Aucassin et Nicolette”*, pp. 47-58).
- 5 Adeline LATIMIER interprète à l'aune de la parodie *Les Merveilles de Rigomer*, roman qui introduit des éléments de rupture après avoir confirmé au lecteur l'horizon d'attente traditionnel de la matière arthurienne (*“Les Merveilles de Rigomer”, un «conte ridicule»?*, pp. 77-90).
 - 6 Le *Tristan en prose* fournit, selon Janina P. TRAXLER un matériau abondant pour une étude de l'emploi parodique de quelques thèmes en particulier: scènes de réception à la cour, motif de l'identité cachée ou de l'incognito, la roi Marc lui-même pouvant se transformer en parodie du roi Arthur (*King Marc at Court. Reception and Parody*, pp. 105-115).
 - 7 Refusant d'identifier Paien de Mezières, auteur de *La Mule sans frein*, avec Chrétien de Troyes, Lori J. WALTERS repère dans ce récit bref les marques profondes de l'Apocalypse: l'usage de la parodie semble par ailleurs y répondre à des visées didactiques et morales (*The Apocalyptic Mule. “La mule sans frein” as Parody and Moral Allegory*, pp. 133-153).
 - 8 Romaine WOLF-BONVIN reconnaît dans la vieille maléfique que rencontre Méraugis un véritable «contre-modèle» de Lidoine (p. 165): à ses yeux ce personnage joue un rôle majeur dans le roman, en marquant de sa présence la période du temps suspendu et du monde à l'envers (*Quand la courtoisie bat de l'aile. Lidoine et la Vieille estivale dans “Meraugis de Portlesquez”*, pp. 155-171).
 - 9 Seconde partie, «Frontières de la parodie».
 - 10 Dans le seul article portant sur un texte du XV^e siècle, Florence BOUCHET examine un *Jeu* peu connu transmis par un manuscrit unique (1450-1460), destiné à la performance théâtrale: dans les répliques des quatre personnages – Nature, Fou, Amant, Dame – l'auteur transpose sur la scène une reprise parodique de *La Belle dame sans merci* (1424), tout en faisant appel aux réminiscences littéraires de son public par l'évocation occasionnelle de *Maistre Pathelin* et du *Roman de la Rose* (*La courtoisie en débat. Effets de résonance parodique dans un “Jeu à quatre personnages” du XV^e siècle*, pp. 221-234).
 - 11 Elizabeth DEARNLEY analyse le *Lai du Lecheor* sous deux points de vue: son appartenance au genre des *lais* et son caractère parodique. Sur la base de la catégorie de Gérard Genette de la transtextualité, elle y voit la parodie non pas d'un texte spécifique, mais du genre tout entier (*«Faisons du con le lai novel». Parody, Transtextuality and the Breton “lai”*, pp. 235-248).
 - 12 Un certain nombre d'analogies dans les motifs (ruse, monde profane, errance, famille dispersée), dans les personnages (animaux, mères et belles-mères), les noms des protagonistes surtout, invitent, selon Christine FERLAMPIN-ACHER, à comparer *Guillaume d'Angleterre* et *Guillaume de Palerne* et à les considérer comme un «micro-corpus» de romans (p. 265) au sein de la matière romanesque non-arthurienne, sous l'égide de *L'Escoufle* et du *Guillaume de Dole* de Jean Renart (*“Guillaume d'Angleterre” et “Guillaume de Palerne”, le nom de Guillaume et la parodie*, pp. 249-267).
 - 13 Melissa FURROW analyse quelques aspects parodiques dans *Les Vœux du Héron* en relation avec son hypotexte, *Les Vœux du Paon*, mais surtout dans son contexte historique, à savoir la cour anglaise du roi Edward III: la vie réelle s'invite ainsi dans celle qui pourrait ne sembler qu'une imitation ou l'écriture d'une réminiscence (*“Les Vœux du Héron” as Parody*, pp. 269-278).
 - 14 Les sottes chansons, produites entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle, constituent par définition le contre-texte parodique de la lyrique courtoise célébrant la *fine amor*.

- Marie-Geneviève GROSSEL examine les procédés mis à l'œuvre dans ces poèmes: l'inversion des deux membres du couple, le déplacement de motifs et d'images traditionnels, et surtout le rire provoqué par la parodie du corps amoureux (*Intertexte et contre-texte, l'exemple de la Sotte Chanson*, pp. 279-291).
- 15 Dorothea KULLMANN s'interroge sur un poème épique occitan, *Roland à Saragosse* (1780 vers environ): sans être franchement parodique, la reprise de certains motifs et le traitement des questions d'amour semblent dénoncer une parenté avec quelques chansons de geste du cycle des Rois ("*Roland à Saragosse*" *parodie-t-il la courtoisie?*, pp. 293-307).
- 16 Transmis dans deux versions relativement différentes, le fabliau *Beranger au long cul* est examiné par Karen PRATT à la lumière des catégories de Gérard Genette. La rédaction de Garin apparaît ainsi comme plus 'parodique', de par ses allusions transtextuelles, alors que la version du manuscrit A montre une affinité plus grande avec la fable morale (*Transtextual Relations and "Beranger au long cul", or What do we Mean by Parody?*, pp. 249-267).
- 17 En revisitant *Ipomédon* dans l'optique du Colloque, Céline VÉRAN-BOUSSAADIA relève tant des jeux de réécriture sur le *Roman de Thèbes*, les *Folies Tristan* d'Oxford, le *Tristan* de Béroul, *Erec*, *Cligés*, que des renversements de la dimension et de la rhétorique courtoise; les détournements opérés par Hue semblent avoir eu pour but le divertissement de l'auditoire ("*Ipomédon*" *de Hue de Rotelande, un travestissement parodique?*, pp. 343-355).
- 18 Troisième partie, «Poétique et rhétorique de la parodie».
- 19 Madeleine JEAY essaie de vérifier les définitions actuelles de la parodie – parfois opposées entre elles pour ce qui touche au Moyen Âge – dans trois types de textes: pour le lyrisme elle constate que les «genres dévalués» (p. 367) créent un discours parallèle à celui de la *fine amor*; dans *La Vengeance Raquidel* elle relève un jeu avec les conventions du roman; dans l'épisode final du *Cleomadès*, enfin, elle aperçoit une sorte d'autoparodie d'Adenet sur sa propre pratique d'écriture (*Polyphonies textuelles. Écritures de la parodie*, pp. 359-385).
- 20 L'unique enluminure du manuscrit Arsenal 6565, qui contient *L'Escoufle* et *Guillaume de Palerne*, représente selon Isabelle ARSENEAU la réalisation iconographique du motif commun aux deux romans, à savoir l'ensauvagement des personnages, associé au rôle central que l'animal (le milan d'une part, le loup-garou de l'autre) assume dans les deux récits (*La parodie en contexte. Analyse de la circulation du motif de l'ensauvagement dans le manuscrit de l' Arsenal 6565*, pp. 387-401).
- 21 Deux jeux-partis arrageois, les n. XIV et CXXXVIII selon la numérotation de Langfors, offrent un matériau intéressant pour mesurer l'intention parodique de leurs auteurs; selon Chiara CONCINA, au-delà des différences entre les deux textes, le jeu-parti incarne un «carrefour intertextuel» (p. 415) qui représente bien la capacité de la tradition médiévale à intégrer, comme l'a si bien dit Paul Zumthor, «sa propre contestation» (*Quelques notes sur les jeux-partis parodiques*, pp. 403-415).
- 22 Eleanor HODGSON reconnaît dans le *vergier* le lieu privilégié de la parodie dans *Guillaume de Palerne*: l'examen de trois scènes en particulier révèle la reprise parodique de *Bisclavret* (apparition du loup-garou dans le jardin du palais royal à Palerne), des *lais* de Marie de France, de *Tristan* et de *Cligés* (amour de Guillaume et Mélior dans le *locus amoenus* à Rome), de la *Chanson de Roland* et encore de *Cligés* et de *Tristan* (Mélior et Guillaume déguisés dans le jardin de Palerne toujours) (*Frontiers of Parody and Transformation in "Guillaume de Palerne"*, pp. 417-429).

- 23 Traité pédagogique destiné à de jeunes filles, le *Livre du Chevalier de la Tour Landry* n'hésite pas, selon Anna LOBA, à utiliser des récits parfois scandaleux comme une mise en garde parodique contre les dangers de certains comportements célébrés par la littérature courtoise («*Fole amour et foles plaisances*». *Les procédés parodiques dans "Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles"*, pp. 443-454).
- 24 Le manuscrit Arsenal 7517 est le seul à compléter la traduction française de la *Disciplina Clericalis* par un dialogue père-fils qui intègre un corpus particulier d'extraits, tirés de *Partonopeu de Blois* et de *Hunbaut*: ceux-ci infléchissent, selon Hannah MORCOS, le texte de départ au point de le transformer en une réécriture parodique du roman chevaleresque (*From Honour to "Amor". The "Fables Pierre Aufons" and its Parodic Sequel in Paris, BnF, naf. 7517*, pp. 481-493).
- 25 Daniel E. O'SULLIVAN explore le rapport qui s'instaure entre les débats lyriques de Thibaut de Champagne et les chansons ayant circulé sur les mêmes mélodies: une telle approche lui permet de reconnaître des réseaux d'allusions, parodies, réécritures ironiques fondées sur la mémoire auditive du public ("*Contrafacture*", *Lyrical Exchange, and Parody in Thibaut de Champagne's Debate Songs*, pp. 511-523).
- 26 Trois précieux compléments permettront aux lecteurs de repérer rapidement les nombreux sujets traités dans ce riche recueil: *Index onomastique* (pp. 533-544), *Index des œuvres citées* (pp. 545-549), *Index des personnages cités* (pp. 551-555).