

Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel : la biographie d'un poète ?

Depuis sa dernière édition, il ne semble pas que *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, probablement composé, si l'on en croit du moins l'acrostiche final, par un certain Jakemes, à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle¹, ait suscité un intérêt très marqué de la part de la critique². Il est vrai que ce roman promet peut-être plus qu'il ne donne : remarquable en ce qu'il a pour héros un personnage historique, et de surcroît un poète, à première vue il ne diffère guère, sinon en ce point précis, d'autres romans de la même veine, formant d'ailleurs une nébuleuse complexe à la dénomination changeante, selon que l'accent est mis sur telle ou telle de leur particularité. On a ainsi pu parler tour à tour de « roman d'aventure », par opposition au roman antique et breton³, de « roman idyllique »⁴, ou encore de « roman réaliste »,

1 — *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, éd. J.E. Matzke et M. Delbouille, Paris, S.A.T.F., 1936. Il faut mentionner également la traduction d'A. Petit et F. Suard, *Le Châtelain de Coucy*, Corps 9 éditions, La Ferté-Milon, 1986.

2 — C'est essentiellement le motif du cœur mangé, ainsi que la pratique de l'insertion lyrique, qui ont retenu l'attention de la critique, un peu au détriment du roman dans son ensemble. Citons tout de même W. Calin, « Poetry and Eros : Language, Communication and Intertextuality in *Le Roman du Castelain de Couci* », *French Forum*, 6, 1981, pp. 197-211 ; F. Suard, « *Le Roman du Castelain de Couci* et l'esthétique romanesque à la fin du XIII^e siècle », *Hommage à Jean-Charles Payen. Farai chansoneta novele*, Université de Caen, 1989, pp. 355-367 ; S. Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University Press, 1987, pp. 117-134 ; H. Solterer, « Dismembering, Remembering the Châtelain de Couci », *Romance Philology*, 46, 2, 1992, pp. 103-124 ; et enfin R.L. Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge University Press, 1993, pp. 183-216.

3 — F. Lyons reprend cette dénomination à G. Paris (« Le Roman d'Aventure », *Cosmopolis*, 11, 1898, pp. 760-778, article que nous n'avons malheureusement pu consul-

cette dernière appellation, quoique souvent critiquée, ayant semblé-t-il fini par l'emporter sur les autres⁵. De fait, si l'on accepte les critères retenus par R. Lejeune, à savoir « l'installation du vraisemblable, sinon du réel, dans le choix de la matière », « l'art perfectionné des descriptions », « l'apparition d'une géographie précise » et « un héros pseudo-historique »⁶, critères auxquels on ajoutera tout de même l'importance accordée à la relation amoureuse entre les deux personnages principaux⁷, alors on peut bien considérer *Le Roman du Castelain* comme un roman « réaliste », ni plus ni moins remarquable que ses pairs.

Disons tout de suite que cette analyse rapide et toute superficielle, mais qui n'en souligne pas moins d'incontestables similitudes entre ces quelques textes, méritera d'être reprise et corrigée. Il s'avère en effet qu'en dépit de ces similitudes *Le Roman du Castelain* ne s'en recommande pas moins par plusieurs traits remarquables, dont le moindre n'est pas d'avoir pour héros un personnage historique bien réel, et un poète, dont plusieurs chansons se trouvent citées dans le cours du récit. Il s'agit d'un trouvère par ailleurs connu, et bien connu, car nombreux sont les manuscrits qui conservent des chansons sous le nom du Châtelain de Couci. C'est uniquement dans la mesure où ces chansons lui sont attribuées au Moyen Âge, à juste titre ou non d'ailleurs⁸, dans la mesure où ce nom apparaît dans les chansonniers, que l'on peut parler d'un individu ayant réellement existé. Quant à son identification avec un personnage historique, il s'agit d'un autre problème, qui n'est d'ailleurs pas véritablement résolu⁹. Peu nous importe ici. L'essentiel

ter) dans *Les Éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, où *Le Roman du Castelain* est étudié pp. 150-166.

4 — Voir M. Lot-Borodine, *Le Roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913. Précisons cependant que M. Lot-Borodine ne classe pas *Le Roman du Castelain* parmi les romans idylliques.

5 — R. Lejeune qualifie de « réalistes » un ensemble de romans, dont elle propose une présentation globale dans le *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters IV/1. Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, éd. J. Frappier et R.R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, pp. 400-453. Depuis lors cette dénomination a été, à juste titre, remise en cause : voir notamment la mise au point de M. Zink dans sa *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 160-167.

6 — R. Lejeune, *art. cit.*, p. 439.

7 — Tous les romans étudiés par R. Lejeune centrent leur intrigue sur les amours des deux personnages principaux, à l'exception de *Joufroi de Poitiers*.

8 — Des trente-trois chansons attachées au nom du Châtelain, seules sept, selon leur dernier éditeur (*Chansons attribuées au Châtelain de Couci*, éd. A. Lerond, Paris, P.U.F., 1964) peuvent lui être attribuées avec certitude. Justifiées ou non, notons que ces attributions constituent un *corpus* assez conséquent et sont l'incontestable indice de la notoriété du personnage.

9 — L'identification du Châtelain avec Gui de Torote, châtelain de Couci de 1186 à 1203, semble acquise, même si elle reste hypothétique. Pour un bon résumé de la question, voir A. Lerond, *op. cit.*, pp. 16-20.

est que ce personnage ait, au Moyen Âge du moins, une existence indépendante de la fiction, au contraire d'un Lancelot, d'un Perceval, ou même d'un Guillaume de Nevers.

Ce constat très simple soulève immédiatement une question : de même qu'il a été consacré à Guillaume le Maréchal ce qu'il est convenu de nommer une biographie chevaleresque¹⁰, peut-on considérer que Jakemes fait de son *Roman du Castelain* une biographie poétique ? W. Calin pour sa part n'hésite pas, en le rapprochant de la *Vita nuova* ou du *Remède de Fortune*, à considérer ce texte comme « a poetic pseudo-biography : as with Dante and Machaut, the lyrics comment on the story, and the story purportedly tells how the lyrics came into being »¹¹. Que *Le Roman du Castelain* puisse être considéré non seulement comme une « pseudo-biographie », mais bien plus comme une biographie, et de surcroît poétique, c'est-à-dire spécifiquement consacrée à un personnage de poète, c'est justement ce que nous voudrions suggérer, en abordant cette question en deux temps.

En premier lieu, *Le Roman du Castelain* est-il une biographie, ou du moins peut-il être considéré comme tel ? En l'absence de tout critère externe de vérification, de documents non littéraires à même de nous prouver que l'histoire des amours du Châtelain et de la Dame de Fayel est vraie (ou fausse, ce qui d'ailleurs ne peut pas être prouvé non plus), il faudra se contenter de critères purement internes à l'œuvre. Ce qui reviendra à se demander si le roman est construit comme une biographie, s'il produit ou vise à produire certains effets biographiques repérables, que l'on pourra considérer propres à la biographie en général, ou à sa pratique plus spécifiquement médiévale.

En second lieu, si nous admettons que *Le Roman du Castelain* est bien une biographie, s'agit-il de la biographie d'un poète, d'une biographie poétique ? Divers éléments semblent bien signaler une telle intention, à commencer par le simple fait que, parmi les six chansons que le Châtelain est dit composer dans le roman, trois peuvent effectivement lui être attribuées avec certitude¹². C'est peu,

10 — Voir à ce sujet l'ouvrage d'E. Gaucher, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII-XV siècle)*, Paris, Champion, 1994.

11 — W. Calin, *art. cit.*, p. 198. Le terme de « poetic pseudo-biography » est calqué sur celui de « erotic pseudo-autobiography », que G.B. Gybbon-Monypenny utilise notamment pour désigner certains *dits* de Machaut ou de Froissart, auxquels *Le Roman du Castelain* pourrait ouvrir la voie : voir G.B. Gybbon-Monypenny, « Guillaume de Machaut's erotic « autobiography » : precedents for the form of the *Voir Dit* », *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, Manchester University Press, 1973, pp. 133-152. Voir aussi sur cette question L. De Looze, *Pseudo-autobiography in the fourteenth century*, University Press of Florida, 1997.

12 — *Le Roman du Castelain* comporte dix insertions lyriques. Six d'entre elles sont sensées avoir été composées par le Châtelain. D'après A. Lerond (*op. cit.*), trois chansons

mais cela suffit à montrer que *Le Roman du Castelain* réunit en un même espace, met en relation le poète et ses chansons, l'homme et l'œuvre. La question se posera ensuite de déterminer la nature de cette relation, et de savoir si l'on peut bien considérer le roman comme la biographie d'un poète.

Avant de se demander si *Le Roman du Castelain* est bien une biographie, il pourrait ne pas être inutile de montrer dans quelle mesure il n'est pas tout à fait un roman, du moins un roman comme les autres. On a vu que l'œuvre de Jakemes se trouvait associée à un ensemble de romans dits « réalistes », partageant certaines caractéristiques communes, dont justement une certaine forme de « réalisme », qui tient notamment au refus de tout merveilleux et à la relative exactitude de leur cadre géographique et historique. Cette exactitude est avant tout affaire de noms, noms de lieux ou de personnages historiques cités dans le texte, noms que l'on peut supposer connus du public médiéval, et qui devaient ainsi créer un incontestable effet de proximité, à rebours du roman antique ou breton, dont l'onomastique au contraire participe souvent d'un effet de mise à distance. À cet égard, *Le Roman du Castelain* se distingue d'ailleurs par la grande précision de sa situation toponymique et anthroponymique, qui n'a guère d'équivalent que dans *Le Roman de la Rose* de Jean Renart¹³.

Quant aux autres critères du « réalisme » proposés par R. Lejeune, qu'il s'agisse de « l'art perfectionné des descriptions »¹⁴ ou de la catégorie du « vraisemblable »¹⁵, nous ne les discuterons pas ici. Contentons nous de reconnaître une réelle ressemblance,

sont authentiques, une d'attribution possible et une douteuse ; enfin la dernière (vv. 7564-7608) a probablement été composée par Jakemes lui-même. Quant à la chanson de Gace Brulé (vv. 5952-5991), contrairement à ce qu'affirme M. Delbouille dans son introduction (p. LXVI), le texte ne l'attribue absolument pas au Châtelain : personne ne chante la chanson, qui est insérée sans la moindre source énonciative.

13 — Chacun des deux romans se déroule dans un cadre géographique assez restreint, et très bien balisé, qu'il s'agisse de la région de Liège pour *Le Roman de la Rose* ou de celle de Saint-Quentin (Aisne) pour *Le Roman du Castelain*. Par ailleurs les deux auteurs manifestent la même propension à mentionner (notamment à l'occasion du tournoi de Saint-Trond et des joutes de La Fère), quoique parfois de façon approximative, les noms de personnages ayant réellement vécu à l'époque de Philippe Auguste, contemporains donc de Jean Renart, mais éloignés de près d'un siècle de Jakemes (ce qui peut expliquer ses erreurs plus nombreuses).

14 — La pratique de la description évolue avec le temps dans le roman « réaliste », comme l'a bien montré F. Lyons. *Le Roman du Castelain* ne se distingue justement pas par un « art » de la description particulièrement « perfectionné » : la description, qui se caractérise par sa « sobriété », reste « toujours au second plan » (F. Lyons, *op. cit.*, p. 152 et 165).

15 — Malheureuse catégorie, qui amène R. Lejeune à formuler un jugement bien dépréciateur sur la fin du roman, qui « évolue nettement vers la complication gratuite, celle qui fait sortir le récit du cadre du vraisemblable pour le diluer dans le jeu de l'imaginaire » (R. Lejeune, *art. cit.*, p. 449).

même si elle n'est que superficielle, entre *Le Roman du Châtelain* et, notamment, *Le Roman de la Rose* ou *Flamenca*. Les différences sont plus immédiatement apparentes.

La première d'entre elles est bien sûr le statut très particulier du héros, personnage non pas « pseudo-historique », mais bel et bien historique, quand bien même il ne serait pas identifié avec certitude, car il est entendu qu'il n'est qu'un seul Châtelain de Couci, poète de son état, et que son existence est attestée ailleurs que dans le roman à lui consacré, ce qui n'est pas le cas par exemple d'un Gérard ou d'un Guillaume de Nevers. Précisons toutefois qu'à aucun moment Jakemes ne signale le statut particulier de son héros. Après un assez long prologue, et juste avant de commencer son récit, le narrateur annonce qu'il va

[...] compter un conte
 Qui n'est ne de roi ne de conte,
 Ains est d'un chevalier si preu
 Qu'en maint lieu fist d'armes son preu.
 Ne fu pas trop rices d'avoir ;
 Biaux fu, courtois, plains de savoir. (vv. 57-62)

Une telle ouverture, qui peut rappeler le début de certains *lais*, en particulier du *Vair palefrois*, apparaît assez inhabituelle, notamment parce qu'elle ne mentionne aucun lien de parenté. Néanmoins Jakemes ne dit rien de plus que son intention de « compter un conte » à propos d'un « chevalier », intention qui n'a rien de remarquable, sinon que ce chevalier n'était pas très riche et, la précision vient enfin, que « partures savoit faire et cans » (v. 71).

Peut-être était-il évident pour le public de Jakemes que le Châtelain de Couci avait effectivement vécu à la fin du XII^e siècle, et qu'il était trouvère. Malgré l'absence totale de situation chronologique au début du roman, on peut supposer que la participation du Châtelain à la troisième croisade, ainsi que la mention de Richard Cœur de Lion, pouvaient au moins esquisser un cadre temporel. Mais on ne saurait le prouver. Il est tout aussi possible que le Châtelain n'ait pas été distingué d'autres héros « pseudo-historiques », dont certains pourraient d'ailleurs dissimuler des personnalités bien réelles¹⁶.

La frontière qui sépare le personnage historique, « pseudo-historique » et purement fictif apparaît donc bien difficile à tracer. Mais nous sommes là victimes d'une attitude qui ne devait absolument

16 — J.-C. Payen suggère ainsi que derrière le héros de *Joufroi de Poitiers* pourrait se cacher Guillaume d'Aquitaine. Voir *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, Champion, 1980, pp. 159-160.

pas être celle du Moyen Âge. Car non seulement Jakemes ne se soucie pas de préciser le statut de son héros, mais il le compare même à des personnages bien connus de la fiction arthurienne :

Onques Gauwains ne Lanselos
N'aquisent d'armes plus grant los
Que cils fist de tous a sen tans. (vv. 63-65)

D'un point de vue médiéval, qu'est-ce donc qu'un personnage « réel » ? Quelle est exactement la différence entre le Châtelain de Couci et Gauvain, ou entre Alexandre et Enée¹⁷ ? Et, si le choix d'un personnage historique comme principal protagoniste est bien le critère qui permet de distinguer roman et biographie, comment les distinguer au Moyen Âge ?

La singularité du roman ne saurait seulement tenir au statut de son héros, dont rien ne prouve qu'il était considéré au Moyen Âge comme maintenant. Mais d'autres critères entrent en compte, qui ajoutés les uns aux autres finissent par faire du *Roman du Castelain* un exemple presque unique. Outre son cadre « réaliste », il faut souligner la tournure si particulière de son intrigue. *Le Roman du Castelain* n'est pas un roman d'aventure, mais presque essentiellement un roman d'amour. La totalité de l'intrigue s'organise autour des péripéties de la conquête, de la jouissance, puis de la perte de l'amour. Qu'il s'agisse de conquête et de jouissance montre bien que nous n'avons pas affaire ici à l'amour spontané et adolescent caractéristique de ce que M. Lot-Borodine nomme le « roman idyllique », tel qu'il est décrit notamment dans *Floire et Blancheflor*, mais aussi certains romans « réalistes » comme *Galeran de Bretagne*, *L'Escoufle* ou encore *Jehan et Blonde*. Dans *Le Roman du Castelain*, comme dans *Flamenca* d'ailleurs, qui est certainement l'œuvre la plus proche de notre roman, la situation amoureuse est topiquement celle de la lyrique courtoise : un amour adultère, entre un « povre baceler » (v. 877) et une femme mariée, et semble-t-il d'un rang plus élevé que le sien, un amour difficilement conquis, mais partagé, puis menacé et détruit par l'action conjuguée des *losengiers* et du mari jaloux. La fin tragique des deux amants est une autre particularité de notre roman, qui le distingue toujours du « roman idyllique », et cette fois le rapproche plutôt des romans de Tristan, ou de *La Châtelaine de Vergy*, récit dont la grande proximité avec notre roman apparaissait déjà, semble-t-il, au public médiéval¹⁸.

17 — Concernant Alexandre et Enée, la différence ne se manifeste pas tant dans le statut des personnages que dans la structure et le projet narratifs des deux romans qui leur sont consacrés. En ce sens, comme on le suggérera plus loin, *Le Roman d'Alexandre* est beaucoup plus proche de la biographie que *Le Roman d'Eneas*.

18 — Dès le Moyen Âge les deux histoires ont été associées (voir les exemples donnés

Ajouté à la précision de la situation toponymique et anthroponymique, le caractère particulier de l'intrigue confère au roman sa grande *concentration narrative*, qui le distingue selon nous de la plupart des romans « réalistes ». L'essentiel de l'action, si l'on excepte l'épisode de la croisade, est concentré sur un espace temporel et géographique très restreint. Cela explique aussi pourquoi *Le Roman du Castelain* n'est pas un roman d'aventure, contrairement par exemple à *L'Escoufle* ou au *Roman de la Violette* qui, multipliant les péripéties, donnent à leur cadre spatial et temporel une extension beaucoup plus importante.

Roman sans aventure, et roman tragique, *Le Roman du Castelain* finit par apparaître plus proche de *La Châtelaine de Vergy* que de tout autre texte¹⁹. Notons en effet que l'analyse de *La Châtelaine* qu'a proposée P. Zumthor peut parfaitement s'appliquer, et a de fait été appliquée à notre roman. Dans *La Châtelaine* le travail de l'auteur relève d'une « technique d'amplification » qui est à la fois « un accroissement de matière » et « une mise en récit » des « motifs d'une chanson d'amour typique » ; et l'une des conséquences de ce travail est que « ce qui, dans la terminologie de la *fine amor*, est métaphore devient réalité »²⁰. Les quelques études récentes consacrées à notre roman ont bien mis cet aspect en lumière : on admet ainsi que Jakemes a « mis en récit » les chansons du Châtelain²¹, et que l'un des effets de cette « mise en récit » est justement d'effectuer « un trajet du métaphorique vers le propre »²², qui notamment conduit de la métaphore traditionnelle de l'échange des cœurs au motif on ne peut plus concret du cœur mangé²³.

par M. Delbouille dans son introduction, pp. LXXVI-LXXVIII), très probablement à cause de leur commune fin tragique, qui doit aussi expliquer les rapprochements avec Tristan et Yseult.

19 — La proximité du *Roman du Castelain* et de *Flamenca* est également très importante : même concentration narrative, même triade d'acteurs principaux (on ne peut plus vaudevillesque), et une intrigue parfaitement comparable, dont nous ignorons malheureusement la conclusion. Mais il me semble que *Flamenca* n'exclut absolument pas une fin tragique, ou en tout cas une fin assez différente du *statu quo* sur lequel s'arrête le roman.

20 — P. Zumthor, « De la chanson au récit : *La Châtelaine de Vergy* », *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 219-236. Citations p. 227 et 225. Il est à noter que l'auteur de *La Châtelaine* cite une seule et unique strophe d'une chanson d'amour typique, qui est justement... du Châtelain de Couci.

21 — Voir entre autres W. Calin, *art. cit.*, S. Huot, *op. cit.* et C. Lachet, « Les pièces lyriques au « cœur » du *Roman du Châtelain de Coucy* et de la *Dame de Fayel* », *Les Genres insérés dans le roman. Actes du colloque international des 10-12 décembre 1992*, éd. C. Lachet, Université Jean Moulin-Lyon III, pp. 47-60.

22 — L'expression est de F. Suard, *art. cit.*, p. 366. Sur cette question du passage du figuré au propre, voir en particulier l'article de H. Solterer.

23 — Voir à ce sujet M. Okada, « L'échange des cœurs et le thème du cœur mangé dans *Le Roman du Castelain de Coucy* et de la *dame de Fayel* », *Études de langue et littérature françaises*, 36, 1980, pp. 1-15.

Considéré sous cet angle, celui d'une exploitation narrative et d'une amplification des données de la poésie lyrique, *Le Roman du Castelain* apparaît également comparable à ces autres récits brefs, à caractère biographique, que sont les *vidas* et les *razos* de troubadours. Un tel rapprochement n'a rien de nouveau, et s'impose d'autant plus que la fin célèbre de notre roman trouve sa réplique dans la *vida* de Guillem de Cabestaing. Mais il ne s'agit là que de la récurrence d'un motif, certes éminemment repérable, mais finalement peu significative, et qui selon nous occulte l'essentiel, à savoir les similitudes thématiques et structurelles, liées très probablement à un travail similaire d'extraction biographique effectué sur le texte lyrique, entre le roman et les *vidas*. On reviendra plus loin sur ce point. Contentons nous pour l'instant de constater une certaine proximité, due probablement à ce phénomène de concentration narrative, entre *Le Roman du Castelain* et certains récits brefs.

Une fois relevé tous ces éléments qui font du *Roman du Castelain* un roman bien particulier, doit-on pour autant le considérer comme une biographie ? Il est bien sûr entendu que de notre point de vue ce roman n'est pas, et même ne peut pas être une biographie, tout simplement parce que nous ne savons même pas qui est le Châtelain de Couci. Mais il ne nous en est pas moins loisible de reconnaître certains effets biographiques qui permettent, ou plutôt qui ont permis de considérer ce texte comme tel. On retiendra trois éléments susceptibles de créer de tels effets : le héros est un personnage réel, la fin du récit coïncide avec sa mort, et enfin la remarquable concentration narrative du *Roman du Castelain*, qui pourtant pourrait à première vue paraître aller à l'encontre de tout effet biographique.

On l'a dit, on ne peut pas mesurer l'importance accordée, au Moyen Âge, au premier de ces éléments. Pour le lecteur d'aujourd'hui, le nom joue immédiatement son rôle de signal, nous indiquant qu'*a priori* nous ne nous situons pas dans la fiction. Mais on ne peut savoir quel effet avait le nom du Châtelain de Couci sur un public médiéval²⁴.

Le second élément apparaît plus déterminant. La fin du *Roman du Castelain* coïncide avec celle de son personnage²⁵, ce qui le dis-

24 — La distinction vaut en fait pour le lecteur d'aujourd'hui comme pour celui du Moyen Âge : s'il ne sait pas que le Châtelain est un personnage réel, il ne peut pas considérer *Le Roman du Castelain* comme une biographie, à moins que le texte ne lui laisse assez d'indices pour être reconnu comme tel.

25 — La fin du *Roman du Castelain* coïncide plus précisément avec la mort successive de tous les membres de la triade amoureuse, l'amant d'abord, puis la dame, et enfin le mari, qui « moru em brief tempore » (v. 8189).

tingue tout de suite des nombreux romans médiévaux qui se terminent par le mariage de leur héros. Une telle conclusion n'a pourtant rien d'exceptionnel. Indispensable à toute entreprise hagiographique, la sanctification ne pouvant guère être apportée que par la mort, elle apparaît également dans certains récits plus profanes, chansons de geste ou romans, dont *Ami et Amile* ou *Escanor* par exemple. Puis restent certains cas particuliers, où une telle caution religieuse n'est même pas nécessaire, comme celui de Tristan ou d'Alexandre. D'ailleurs le *Tristrant* d'Eilhart von Oberg par exemple, et *Le Roman d'Alexandre* apparaissent bien plus comme des biographies que *Le Roman du Castelain*, notamment parce que, contrairement à ce dernier, ils font le récit des enfances de leur héros et déroulent toute son existence, de sa naissance à sa mort. *Le Roman d'Alexandre* en particulier, n'était son recours abondant au merveilleux qui, de notre point de vue, l'exclut de cette catégorie, se présente bien comme une biographie dont l'objet est de raconter la « vie »²⁶ du célèbre conquérant.

À première vue le cadre temporel du *Roman du Castelain* ne peut donc en faire une biographie, puisque si Jakemes fait bien le récit de la mort de son héros, il n'évoque ni sa naissance, ni ses enfances²⁷. Mais ce serait considérer qu'une biographie doit nécessairement relater la totalité d'une vie, et accorder autant d'importance à chacun de ses épisodes, de manière à faire idéalement correspondre volume textuel et volume temporel²⁸ ; ce serait oublier l'importance des choix, volontaires ou non, qu'opère le biographe, et qu'ainsi une biographie n'est jamais complète, mais qu'elle vise, en relatant un ensemble de moments significatifs, à produire un *effet* de complétude ou de totalité. Même si *Le Roman du Castelain* n'évoque qu'une partie assez brève de la vie du Châtelain, il n'en perd pas pour autant sa visée biographique, dans la mesure où la partie peut être considérée comme représentative du tout, et le récit des quelques années précédant sa mort, et sa mort elle-même, comme une représentation suffisamment significative de la vie du Châtelain dans sa totalité.

26 Le terme apparaît trois fois au début du roman (*Le Roman d'Alexandre*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994, vv. 62, 144 et 147). Sur le caractère biographique du *Roman d'Alexandre*, voir, entre autres, l'introduction de L. Harf-Lancner à son édition et E. Gaucher, *op. cit.*, pp. 72-73.

27 — Quoiqu'étant un thème assez répandu dans la chanson de geste et le roman, les enfances du héros ne donnent pas lieu, dans les biographies chevaleresques par exemple (voir E. Gaucher, *op. cit.*, pp. 319-350), à des développements considérables, mais elles n'en sont pas moins toujours évoquées, ce qui fait bien de ces textes des biographies, dans la mesure où elles englobent la vie entière de leur héros.

28 — Sur le traitement du temps dans la biographie, voir D. Madelénat, *La Biographie*, Paris, P.U.F., 1984, pp. 152-158.

Tous ces éléments constituent autant d'effets biographiques, dans la mesure où ils participent de la double orientation caractéristique de la biographie, à la fois individualisante et exemplaire²⁹. D'un côté la biographie est bien le récit de la vie d'un seul et unique individu, distingué ne serait-ce que par son nom, mais elle se veut aussi, et surtout dans ses réalisations antiques et médiévales, la mise en scène d'un type exemplaire³⁰. Et si *Le Roman du Châtelain* relate bien l'histoire d'un individu, le Châtelain de Couci, cet individu n'en est pas moins exemplaire, chevalier, amant et poète modèle, et c'est une telle exemplarité que non seulement tout le récit entend démontrer, mais qui est affirmée dès le prologue, et encore rappelée dans l'épilogue qui clôt « le conte des vrais amans » (v. 8191).

Cette tension caractéristique de la biographie entre individualité et exemplarité est remarquablement illustrée par la fin du roman, plus précisément par la mort du Châtelain et le don de son cœur. Le motif du cœur mangé n'est certes pas une invention de Jakemes, mais l'usage qu'il en fait est par contre plutôt original, même s'il n'est pas sans exemple³¹. L'introduction du motif proprement dit est en effet précédé d'un long épisode décrivant l'agonie et les dispositions testamentaires du Châtelain, essentiellement la préservation et le don de son cœur à sa Dame. Contrairement par exemple à toutes les versions de la *vida* de Guillem de Cabestaing³², où, le mari tuant l'amant, l'accent est donc mis sur le caractère monstrueux de sa vengeance, dans *Le Roman du Châtelain*, puisque c'est le trouvère mourant qui volontairement donne son cœur, le motif illustre surtout, plus que l'amour de la Dame et la cruauté du mari, l'amour du Châtelain et la grandeur de sa mort. Ainsi le motif du cœur mangé est-il en quelque sorte dédoublé : à l'image frappante de l'ingestion du cœur fait pen-

29 — Comme le rappelle D. Madelénat en conclusion de son développement consacré à l'« épistémologie » de la biographie, elle s'installe « entre deux pôles : l'étrange, inintelligible et ineffable singularité de l'existence individuelle, qui induirait un pur anecdotisme, et les invariances sous-jacentes aux variations individuelles, qui conduiraient à la généralisation abstraite » (*op. cit.*, p. 138).

30 — La visée exemplaire de la biographie antique caractérise non seulement ses modèles hagiographiques chrétiens, mais aussi ses modèles profanes, et ce dès ses origines [voir A. Momigliano, *Les Origines de la biographie en Grèce ancienne*, Strasbourg, Circé, 1991 (original anglais 1971)], et ces modèles sont probablement les seuls qui aient pu inspirer la biographie médiévale. Cette visée est l'une des données essentielles du « paradigme classique » de la biographie défini, peut-être de façon un peu simplificatrice, par D. Madelénat, qui selon lui informe la biographie jusqu'au XVIII^e siècle (*op. cit.*, pp. 36-51).

31 — Sur le motif du cœur mangé et les différents textes qui l'illustrent, voir notamment l'introduction de M. Delbouille, pp. XLVI-LII. La bibliographie sur le sujet est particulièrement fournie.

32 — Voir *Biographies des troubadours*, éd. J. Boutière et A.-H. Schutz, revue par J. Boutière et I.-M. Cluzel, Paris, Nizet, 1964, pp. 530-555.

dant une autre image frappante, celle du cœur tiré de la poitrine du Châtelain (vv. 7875-7876).

Cette double fin est non seulement exemplaire dans la mesure où elle montre le triomphe des « vrais amans » sur le mari, et fait donc du Châtelain un amant exemplaire, mais elle l'individualise en même temps, puisqu'elle en fait cet individu unique qui est mort en donnant son cœur à sa Dame. De même que l'on identifie saint Laurent à sa grille, ou sainte Lucie aux yeux qu'elle tient dans la main, le Châtelain, martyr de l'Amour, peut être identifié par l'instrument de son glorieux sacrifice, son cœur préservé et placé dans « un coffre petitet d'argent » (v. 7632), véritable reliquaire. Comme pour les martyrs chrétiens, l'image frappante de la mort s'impose avec force au public et reste inscrite dans sa mémoire. L'amant et l'amante apparaissent ainsi comme les saints d'une religion de l'amour, dont le double tombeau devient, non pas dans notre roman, mais dans toutes les versions de la *vida* de Guillem de Cabestaing, une sorte de lieu de pèlerinage pour tous les amants.

Tous ces effets biographiques, finalement, font-ils du *Roman du Castelain* une biographie ? Oui et non, car si ce sont autant d'effets caractéristiques de la biographie, ils ne lui sont pas propres et se retrouvent tout aussi volontiers dans le roman médiéval, du moins dans certains romans, récits d'un parcours à la fois individuel et exemplaire, à commencer par les plus biographiques d'entre eux, les romans de Tristan et *Le Roman d'Alexandre*. Comment distinguer alors biographie et roman ? Dans son étude consacrée aux biographies chevaleresques, E. Gaucher reconnaît que des critères seulement internes ne peuvent permettre de les différencier. Reste donc le critère du nom, le nom d'un personnage historique, qui fait de la biographie un « texte référentiel », dont « on peut contrôler [le] discours, vérifier l'authenticité de l'information qu'[il] apporte sur une réalité qui lui est extérieure »³³. Un critère qui probablement au Moyen Âge n'avait guère d'importance, comme on peut le supposer, et qui dans le cas qui nous occupe n'est d'aucune utilité, en l'absence de toute identification certaine du Châtelain. Par ailleurs le récit n'est pas, je crois, suffisamment invraisemblable pour ne pouvoir relever que de la fiction, et ce malgré sa conclusion³⁴. Le statut du *Roman du Castelain* est donc

33 — E. Gaucher, *op. cit.*, p. 198.

34 — H. Solterer rappelle fort opportunément dans son article que la pratique médiévale de la préservation du cœur après la mort est parfaitement attestée chez la noblesse : « many sources – chronicles, wills, papal bulls – detail the widespread practice among European nobility to arrange for the disposition of their hearts upon death » (*art. cit.*, p. 112).

totale­ment indéci­dable : on peut le consi­dérer à la fois comme un roman et comme une bio­graphie³⁵. Point de vue que l'on esti­mera peut-être trop aisément paradoxal, mais qui selon nous illustre bien une vé­ritable difficulté, en l'absence de tout critère externe, à distin­guer l'un et l'autre genre³⁶.

C'est peut-être par sa proximité avec des textes à la fois plus anciens et appartenant à une autre aire linguistique, les *vidas* et les *razos* occitanes, que notre roman se montre le plus près de la bio­graphie, et même d'une bio­graphie spécifiquement poétique. Ces textes ne sont bien sûr comparables ni dans leur dimension ni dans leur élaboration au *Roman du Castelain*. Certaines similitudes structurelles et thématiques assez frappantes ne s'en laissent pas moins déceler. Nous en relèverons quelques unes ici, rapidement et sans aucune prétention à l'exhaustivité³⁷.

Comme notre roman, les *vidas* visent à produire certains effets biographiques. D'abord en nommant le troubadour, en précisant de quelle région ou ville il est originaire, quels lieux il a fréquentés, quels personnages il a connus, servis ou aimés, de nombreuses *vidas* recouvrent le poète d'un véritable réseau toponymique et anthroponymique qui permet de le situer relativement à une série de noms³⁸. Par ailleurs, lorsqu'elles comportent quelques déve-

35 — Quoiqu'il soit peut-être aventuré d'en déduire un signe de la réception de notre roman, sa mise en prose du *xv^e* siècle pourrait nous inciter à penser qu'il a plutôt, du moins à cette époque, été considéré comme une bio­graphie. L'unique manuscrit en effet qui nous l'a conservée contient également la bio­graphie romanesque de *Gilles de Chin* et est issu d'un milieu, celui de la cour des ducs de Bourgogne, qui appréciait particulièrement ce genre de textes. Voir les deux (!) éditions de cette mise en prose : *Le Livre des amours du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. A. Petit et F. Suard, Presses Universitaires de Lille, 1994 (édition comprenant la reproduction des très belles illustrations du manuscrit, dont une superbe représentation de l'extraction du cœur du Châtelain, p. 210) et *Le Roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. A.M. Babbi, Fasano, Schena, 1994.

36 — D. Madelénat souligne bien la « proximité ambiguë » du roman et de la bio­graphie, mais postule leur « fondamentale différence de statut logique entre une vérité idéale et une vérité factuelle, entre un type individualisé et un individu réel plus ou moins typisé » (*op. cit.*, p. 168). Mais une telle distinction est-elle applicable au Moyen Âge ou à l'Antiquité ?

37 — Pour suppléer la brièveté de nos remarques, voir, entre autres, E. Wilson-Poe, *From Poetry to Prose in Old Provençal. The Emergence of the Vidas, the Razos and the Razos de trobar*, Alabama, Summa Publications, 1984 ; J.-M. Caluwé, « *Vidas et razos : une fiction du chant* », *Cahiers de civilisation médiévale*, 32, 1989, pp. 3-23 et J.-C. Huchet, *Le Roman occitan médiéval*, Paris, P.U.F., 1991, pp. 73-90.

38 — Comme le note J.-C. Huchet, dans une perspective un peu différente de la nôtre : « cette pléthore de noms, dont l'identification historique n'est peut-être pas essentielle, produit un effet de réalité certain qui rend crédible la fiction et inscrit ces textes dans une préhistoire du réalisme romanesque » (*op. cit.*, p. 90). Cela ne fait que souligner le rapprochement possible entre notre roman « réaliste » et les *vidas*. Pour plus de détails sur cette question, voir l'article du même auteur, « Le réalisme biographique dans les *vidas* et les *razos* occitanes », *Roman, réalités, réalisme*, éd. J. Bessière, Paris, P.U.F., 1989, pp. 91-111.

loppements narratifs, les *vidas* se focalisent le plus souvent sur un ou plusieurs épisodes amoureux, l'amour, adultère, étant bien sûr, comme dans notre roman, mais aussi comme dans toute la lyrique courtoise, étroitement associé à la production poétique. Autre effet biographique, et relevant même d'une biographie spécifiquement poétique, la vie du troubadour, telle qu'elle est relatée dans les *vidas*, recouvre en fait sa carrière poétique. Comme dans *Le Roman du Castelain*, la jeunesse du poète n'est pas évoquée, sinon par la mention d'une origine d'abord sociale ; par contre, si du moins elle coïncide avec la fin de sa carrière de poète, sa mort est fréquemment mentionnée. Les choix et les silences des *vidas* pourraient donc éclairer ceux de Jakemes : dans un cas comme dans l'autre il s'agit de raconter la vie d'un poète, qui n'est digne d'intérêt qu'à partir du moment où il le devient, et ne l'est plus dès qu'il abandonne cet état. Enfin on peut reconnaître dans certaines *vidas* le même « trajet du métaphorique vers le propre » qui s'opère dans le roman. Ainsi l'auteur de la célèbre *vida* de Jaufré Rudel transforme la métaphore de l'*amor de lonh* en amour impossible pour une comtesse de Tripoli, qui s'achève par la mort du poète³⁹.

De telles similitudes ne sont guère étonnantes, dans la mesure où les *vidas* se trouvent dans la même position seconde, relativement à la poésie des troubadours, que *Le Roman du Castelain* vis-à-vis de son héros, et pratiquent le même travail d'extraction biographique et d'amplification narrative à partir du discours lyrique, facilitant ainsi son passage progressif d'un régime oral à un régime écrit. Si les traces les plus visibles d'un tel travail interdisent d'accorder beaucoup de crédit aux informations fournies par les *vidas*, leur intention biographique ne s'en laisse pas moins reconnaître par des effets comparables à ceux du *Roman du Castelain*. Cette intention se trouve toutefois contrariée par un phénomène propre aux *vidas* en tant qu'ensemble ou genre spécifique. D'un texte à l'autre on retrouve les mêmes éléments, les mêmes stéréotypes qui font souvent que rien ne ressemble plus à une vie de troubadour qu'une autre vie de troubadour, malgré un certain nombre de variantes possibles. Au contraire *Le Roman du Castelain* a l'immense avantage d'être unique. Non qu'il n'ait pas recours à des stéréotypes, mais il est le seul texte en langue d'oïl qui puisse se prétendre la biographie d'un poète, ce qui, après tout, pourrait suffire pour qu'il le soit.

39 — C'est probablement de la même façon, en extrapolant à partir de vagues mentions de départ « outre mer », peut-être purement métaphoriques, dans deux chansons du Châtelain, que Jakemes a imaginé le départ du poète en croisade. Il est tout de même amusant de penser que c'est justement cet élément qui pèse de façon déterminante dans l'identification actuelle du Châtelain avec Gui de Torote (voir l'introduction de M. Delbouille, pp. LIII-LIV).

Discours narratif et lyrique se trouvent associés dans les *vidas*, et peut-être plus encore dans les *razos*, par un processus d'engendrement réciproque reposant sur une substitution de l'ordre logique à l'ordre chronologique. Les chansons, antérieures chronologiquement, sont à l'origine d'un récit qui explique l'origine des chansons, postérieures logiquement. Relation parfaitement circulaire qui ne s'établit pas seulement entre deux genres de discours, mais aussi, par un effet de glissement, entre leurs deux objets. Ainsi, dans les *vidas* et les *razos*, entre le poète et son œuvre, la relation est la même qu'entre le discours lyrique et son extrapolation biographique. Aucune frontière entre l'un et l'autre : le poète se dit dans son œuvre, et dans son œuvre se lit le poète⁴⁰.

Dans *Le Roman du Châtelain* la relation entre le trouvère et ses chansons apparaît tout aussi circulaire et immédiate : dans ses compositions le poète a exprimé des sentiments que l'on peut retrouver intacts et ranimer dans le récit d'une vie qu'elles permettent de reconstituer. Ces chansons apparaissent ainsi comme l'expression spontanée d'un état affectif, comme un discours parfaitement limpide qui se laisse communiquer et interpréter directement et avec facilité. Diffusée par un ménestrel, la première chanson que compose le Châtelain lui permet aisément de faire connaître son amour à la Dame de Fayel⁴¹. Plus loin, s'agissant des lettres qu'il envoie à sa Dame⁴², ni la multiplication des intermédiaires, ni la médiatisation de l'écriture⁴³, même si elles peuvent suggérer les risques inhérents à tout acte de communication⁴⁴, ne

40 — Il semble, malgré le peu de traces qu'elle a laissées, que la biographie poétique grecque, notamment hellénistique (voir A. Momigliano, *op. cit.*, pp. 103-104), ait reposé sur un même rapport homologique entre le poète et son œuvre. Quant à la biographie poétique romaine, on en connaît guère d'exemple, mais on peut supposer, au regard des *vita poetarum* médiévales, qu'elle ne devait pas procéder différemment des *vidas* (voir M. Egan, « Commentary, *vita poetarum* and *vida* : Latin and Old Provençal « Lives of Poets » », *Romance Philology*, 37, 1, 1983, pp. 36-48). Et aujourd'hui encore, biographies d'auteurs ou manuels scolaires peuvent témoigner de la persistance d'une telle attitude.

41 — Voir vv. 407-420. Il semble tout de même, quoique le texte soit très allusif à ce sujet (v. 415) que la chanson nécessite pour être parfaitement comprise un supplément d'information qui lui est extérieur.

42 — Voir vv. 3033-3064 et 7646-7704. Ces lettres ne font pas à proprement parler partie de l'œuvre poétique du Châtelain, mais on en parle dans la mesure où elles prennent, dans les deux cas où Jakemes en donne le texte, la forme du *salut d'amour*.

43 — L'écriture occupe une place assez réduite dans ce roman, à l'inverse du *Tristan en prose*, ou plus encore du *Meliador* de Jean Froissart. À l'exception en effet des deux *saluts d'amour*, aucune composition du Châtelain n'est mise en écrit. Voir toutefois sur ce point S. Huot, *op. cit.*, en particulier pp. 121-122.

44 — Sur ce point, voir surtout W. Calin (*art. cit.*), et aussi C. Marchello-Nizia, quoiqu'à mon sens elle exagère le caractère « problématique » de la communication dans le roman (C. Marchello-Nizia, « À la charnière du type I et du type II : *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel* », *Perspectives médiévales*, 3, 1977, pp. 21-22).

parviennent à priver l'œuvre du poète de sa transparence fondamentale, qui semble en faire le véritable miroir de son auteur.

Certaines failles pourtant se dessinent : entre l'homme et l'œuvre la relation n'est pas parfaitement circulaire. La critique parfois a beau signaler volontiers la congruence entre telle ou telle chanson et son contexte d'insertion, congruence inévitable si l'on admet bien que le récit est construit à partir de la lyrique, un écart subsiste toujours entre le poète et son œuvre. Discours lyrique et discours narratif conservent dans notre roman une autonomie suffisante pour ne pas se recouper parfaitement, et toute correspondance absolue entre les deux devient ainsi impossible. Il est avéré que l'œuvre ne contient pas toute la biographie, de même que la biographie n'explique pas toute l'œuvre, qui relève de quelque chose d'autre, ce quelque chose qui est peut-être l'acte spécifique de composition poétique.

On constate déjà dans les *vidas* une certaine mise en avant de l'acte de composition poétique : pour tel ou tel troubadour, on précise dans quel genre il s'est illustré, s'il composait, et avec quel succès, paroles ou musique de ses chansons. *Le Roman du Châtelain* fait preuve d'une semblable préoccupation : même si Jakemes est relativement discret sur ce point, le Châtelain est bien présenté dans le prologue comme un poète, et un poète qui *compose* les chansons qu'il est dit chanter, à la grande différence des personnages qui l'ont précédé sur cette voie, sinon ceux du *Tristan en prose*. En effet, parmi les six chansons insérées dans le texte et qui lui sont attribuées, il est à chaque fois précisé non seulement que le Châtelain les chante, mais aussi qu'il les « fait » ou qu'il les « trouve »⁴⁵. L'acte de composition apparaît même plus important que l'exécution en elle-même de la chanson, puisqu'à deux reprises il en est fait mention sans que cela entraîne l'insertion du poème. Ainsi, peu de temps après avoir obtenu les faveurs de sa Dame,

Amours de volenté jolie
Li commande a faire cançon,
C'onques mais si bielle occoison
N'en ot com orendroit en a.
Pour ytant fist il et trouva
Ceste cançon, a ciere lie,
En l'onnoir d'amours et d'amie.
Toute ot finnee sa canchon
Ains qu'il venist a sa maison. (vv. 3700-3708)⁴⁶

45 — Voir les vers 360-361 ; 815 et 856 ; 2587-2590 et 2615 ; 7002-7004 ; 7344-7346 ; 7561-7563 et 7609-7610.

46 — Voir aussi les vers 4945-4951.

L'acte de composition poétique est donc bien dissocié de l'exécution proprement dite. La chanson, même quand elle est insérée dans le corps du texte, n'est pas seulement l'expression immédiate d'un état affectif, mais le résultat d'un travail poétique, quand bien même il ne serait que signalé et non décrit, comme il le sera notamment dans le *Meliador* de Jean Froissart.

Le Roman du Castelain, parce qu'il suggère un certain écart entre l'œuvre et la biographie, une relative autonomie du travail poétique et du poète⁴⁷, parvient-il à s'extraire du cercle qui relie l'homme à l'œuvre et à s'affirmer comme une véritable biographie poétique ? L'un des moyens possibles de s'arracher à cette relation circulaire est certainement de s'élever au-dessus de la notion d'individu créateur pour la subsumer à des critères plus englobants d'ordre socio-historique, idéologique ou poétique, pratique familière à la critique littéraire depuis déjà longtemps. Or on peut reconnaître dans notre roman un mouvement de cette nature. Il apparaît d'abord dans le jeu d'assimilation qui s'instaure, en particulier dans le prologue, entre le narrateur et son héros. Outre le fait qu'un tel jeu est assez caractéristique de la « relation biographique »⁴⁸, il tend à souligner plus encore l'importance qu'accorde Jakemes au statut spécifique de poète, qui se trouve ainsi doublement caractérisé, par le narrateur et par son héros, qui, malgré la distance temporelle qui les sépare, apparaissent bien proches : si le narrateur n'est probablement pas chevalier, il n'en fait pas moins partie des « vrai amant » d'« aujourd'hui » (v. 19), amoureux donc poètes, comme l'était le Châtelain de Couci « jadis »⁴⁹. Une telle assimilation a donc aussi pour effet d'effacer l'individualité de chaque poète, qui se trouvent l'un et l'autre appartenir à la même vaste communauté des poètes amoureux. Avant même que ne se déroule son histoire particulière, Jakemes suggère que l'individu Châtelain de Couci, dans la mesure où il appartient à une communauté, est susceptible de s'effacer derrière un modèle collectif et exemplaire de poète courtois. Et cette tension entre individualité et universalité, dont nous avons déjà parlé à propos de la biographie, on la retrouve encore dans le phénomène même de l'insertion lyrique, qui impose une sorte de che-

47 — C'est peut-être aussi ce que suggèrent les *vidas*, en mentionnant les positions sociales les plus opposées qu'ont pu occuper les différents troubadours. De la plus humble à la plus noble origine, chacun n'en est pas moins toujours et avant tout poète. Comme le note J.-C. Huchet, les *vidas* « font de la littérature (du *trobar*) un *ordo* transcendant aux *ordines* et aux classes structurant la société » (« L'écrivain au miroir dans les *vidas* et le roman occitan », *Le Moyen Âge*, 96, 1990, p. 84).

48 — Voir D. Madelénat, *op. cit.*, pp. 91-93.

49 — L'assimilation entre « li prince et li conte » de « jadis » (v. 11) avec le Châtelain est suggérée par l'identité de leur pratique poétique (comparer vv. 13 et 71).

vauchement de l'un sur l'autre. En effet, de même que le discours lyrique à portée universelle se singularise en se trouvant issu d'une voix individuelle, de même le Châtelain de Couci, personnage singulier, devient exemplaire et universel en s'exprimant par le discours lyrique.

Ainsi le poète se trouve saisi dans un entre-deux, à la fois individuel et collectif⁵⁰. Le Châtelain est à la fois un poète unique et un type de poète, tel qu'il en a existé de nombreux au Moyen Âge, et dont les productions poétiques sont effectivement susceptibles de se trouver expliquées non seulement par les accidents de leur biographie, mais aussi, et peut-être surtout, par certaines circonstances socio-historiques et conceptions poétiques propres non à un individu mais à un groupe, un lieu, un moment. Par un double mouvement qui nous paraît assez remarquable, Jakemes individualise son personnage de poète, en le dotant d'une histoire particulière, tout en manifestant une conscience du caractère nécessairement collectif et socio-historiquement déterminé de la création littéraire. De là à en faire le précurseur de L. Goldmann ou de P. Bourdieu, il n'y a qu'un pas⁵¹.

Silvère MENEGALDO
Université de Cergy-Pontoise

50 — On rejoint là les analyses d'E. Gaucher sur la biographie médiévale, qui « ne prétend pas reproduire les traits authentiques d'un personnage [mais] fait appel à l'imaginaire pour construire un héros représentatif d'un groupe social et d'une époque » (*op. cit.*, p. 109).

51 — Que nous ne franchirons pas, bien sûr. On pensera peut-être que je me suis fait plus que de raison l'avocat du diable, en soutenant non seulement que *Le Roman du Châtelain* est une biographie, mais en plus une biographie poétique suggérant un lien assez complexe entre le poète et son œuvre. Après tout, pourquoi pas ? Mais disons plutôt que cette étude voulait rappeler, une fois de plus, l'inadéquation des catégories génériques usuelles à la littérature médiévale, et aussi qu'une œuvre ne prend jamais sens qu'en fonction du regard que son lecteur porte sur elle.