

Les disparues

ou le sort des passages lyriques dans le *Chastellain de Coucy* en prose

Que la prose du *Châtelain de Coucy* s'insère dans un picardisme cultivé, connaissant les traits phonétiques caractéristiques de la langue mais se piquant également de représenter une *koinè* littéraire susceptible de la faire bien venir dans toutes les cours principales du xv^e s., c'est ce que les éditeurs du texte, et notamment A. Petit, ont montré¹. Je ne m'engagerai pas davantage dans cette voie, plus soucieux – et moins incapable – d'explorer quelques particularités littéraires de cette œuvre de qualité, qui ressortit assurément au domaine picard. La question qu'on posera ici, avec un titre constituant un hommage discret à G. Pérec, est de savoir quel parti le prosateur du *Châtelain de Coucy* tire de la suppression – ou de la disparition – de la quasi-totalité des insertions lyriques que Jakemes avait, quant à lui, recherchées.

On rappellera d'abord qu'une seule insertion lyrique, la seconde du modèle, a été conservée partiellement dans la prose, au chapitre 6² (9 Ba), à la veille des joutes de La Fère. Lors d'un séjour auprès du seigneur de Fayel et de son épouse, le châtelain a obtenu de la dame la promesse de porter pendant la fête courtoise et guerrière une manche de la belle ; au cours de la nuit qu'il passe dans la demeure de celle qu'il aime, joie et désir s'opposent en lui, et

1 — Nos citations renvoient au *Livre des amours du Chastellain de Coucy et de la Dame de Fayel*, édité par Aimé Petit et François Suard, Presses Universitaires de Lille, 1994. Anna Maria Babbi a procuré une autre édition du même texte la même année, Schena Editore, Fasano.

2 — La numérotation des chapitres est différente dans l'édition de Babbi ; il s'agit ici, par exemple, du chapitre 9.

Jakemes déploie longuement une psychomachie dont les protagonistes sont Désespoir, Prouesse, Honneur et Hardement, et évoque aussi les tourments analogues de la dame. Le prosateur, lui, se montre pressé et liquide les affres de Renaud en une formule rapide :

« Maintz souspirs et maintz regretz fist celle nuit : se au lonc les voloye raconter, la matere en seroit moult longue » (22, p. 50) ;

il n'évoque pas les plaintes de la dame et passe tout de suite au lever du châtelain, qui a retrouvé la joie et se met en route. C'est le moment où prend place dans le texte original la chanson « La douce vois dou lossignot sauvage » (v. 816)³, qui est introduite par quelques vers décrivant l'esprit joyeux d'un amant qui observe à cet égard les commandements d'Amour :

Biel samblant fait a ciere lie.
Dont fist cancon de liet corage (814-15).

Jakemes cite ensuite d'affilée les cinq strophes de la chanson (816-55).

Le prosateur, pour sa part, soigne la mise en scène de la composition du poème ; avant de chanter, le héros « coella ung petit chappelet vert, sy le mist sus son chief ». Mais le narrateur prend rapidement ses distances avec l'insertion lyrique ; rompant le fil de la diégèse, il fait de la chanson, dont il s'apprête à citer quelques vers, un document intéressant le passé : « puis fist une chanson dont l'encommencement est ce ». Après les trois premiers vers de la première strophe – dont le second est du reste incompréhensible⁴ –, il poursuit dans le même esprit, en annonçant la conclusion du poème :

« Ainsy estoit l'encommencement de la chanson que le chastelain fist pour l'amour de sa dame, et la fin de la chanson estoit »,

et de citer la cinquième strophe, qui est cette fois complète.

Rien d'étonnant à ce que le prosateur ait conservé quelques passages d'un des textes les plus célèbres du poète connu sous le nom de Châtelain de Coucy – alors que la première chanson figurant dans Jakemes, mais non retenue par la prose, est d'attribution douteuse. On pourra reconnaître ici le désir de présenter son personnage dans sa stature de poète lyrique, alors que l'action, qui fera de lui un chevalier prestigieux et un amant bientôt heu-

3 — Lerond, III, p. 68.

4 — « que nuit et jour tenir et recontir » (manque *oi*)

reux, en est encore à son début : c'est bien le poète que vous pouvez connaître, semble dire le narrateur, d'ailleurs voici un spécimen de son écriture ! Mais tout se passe comme si la prose n'avait pas l'intention de poursuivre cette association entre le héros et le poète lyrique.

Pour le démontrer, et pour comprendre *a contrario* ce que Jakemes a voulu faire en recourant dans son œuvre aux textes lyriques, il convient d'examiner les passages où la prose a seulement mentionné ou même entièrement gommé les passages lyriques. Fait-elle place nette, ou conserve-t-elle au contraire quelques traces ? Quelle intention peut-on saisir grâce à l'analyse du contexte ? Pour tenter de répondre, il nous faut passer en revue les *loci* où Jakemes proposait des poèmes à son adaptateur.

La première insertion lyrique figure chez Jakemes après la déclaration d'amour de Renaud, alors que la dame n'est pas encore touchée

Dou dar de quoi Amours argüe
Les siens (350-51)

Le châtelain, pour témoigner la force de son désir, compose un chant (362-406), dont l'authenticité n'est d'ailleurs pas assurée⁵. Dans les cinq strophes, suivies d'un envoi, le poète affirme la puissance de son amour :

Bien s'est amours affremee
A mon coer a lonc sejour,
Car g'i ai haute pensee
Plus que cil autre ameor (394-97).

Un ménestrel, qui fréquente un moment le logis de Renaud, apprend la chanson et la colporte partout, si bien que la dame l'entend et que son cœur commence à s'assouplir en raison de la valeur de son soupirant.

La prose mentionne la composition du chant ainsi que sa cause ; elle ignore toutefois l'intermédiaire constitué par le ménestrel :

« Pour allegier ses douleurs et le grant espoir que amours luy donnoient de parvenir ad ce que son cuer desiroit, fist une chanson belle et gracieuse, laquelle souventefoys il chantoit pour soy resconforter et tenir en joye et le mist en ung chant moult gracieux, sy fu tantost sceue et chantee en pluseurs lieux et tant que la dame de Fayel en fu advertye que par le chastellain avoit esté faite. Amours luy attennirent le cuer pour la bonté et valeur qu'elle avoit oï dire du chastellain » (IV, 32-34, 43).

Deux perspectives différentes semblent apparaître ici, malgré la similitude des éléments essentiels. Jakemes veut donner l'illusion du réel en faisant entendre la chanson et montrer comment les poèmes lyriques circulent, grâce aux interprétations qu'en donnent les ménestrels qui les font connaître en divers lieux. Le prosateur focalise le regard sur son héros, seul protagoniste, et sur sa relation avec sa dame, que la chanson a pour seule mission de servir : inutile par conséquent de produire le texte proprement dit.

La troisième insertion lyrique figure chez Jakemes lors de la veillée joyeuse qui précède le premier jour du tournoi de La Fère. Il s'agit de deux strophes d'un rondeau anonyme accompagnant la danse :

Toute nostre gent
Sont li plus joli
Dou tournoïement ;
S'aimment loiaument
Toute nostre gent
.....
Et pour cou le di
Qu'il ont maintien gent.
Toute nostre gent
Sont li plus joli
Dou tournoïement (989-999)

Cette pièce gracieuse, que chante une dame, a sans doute été choisie par l'auteur parce qu'elle est tout à fait appropriée au contexte, ce « tournoïement » qui débute le lendemain.

Le prosateur évoque dans une formule hyperbolique la joie qui règne au cours de cette nuit :

« Alors encommencherent danses et carolles et tous esbattemens parmy la sale : jamais on ne eüst sceu souhaydier plus grant feste.. » (8,10, p. 53) ;

il omet la chanson de danse mais ajoute un détail significatif en mentionnant l'allégresse qu'éprouve Renaud :

« la longe demouree ne anuyoit pas au chastelain car en celle nuit il se monstra le plus gay et le plus envoysyé de toute la place. C'estoit bien raison, car il veoit devant luy et devant ses yeulx celle pour quy il le faisoit » (8, 11-12, p. 53).

Ici encore, le châtelain, son comportement et ses sentiments importent seuls au prosateur, qui se soucie peu de donner un échantillon des chansons accompagnant la fête.

Même discrétion, moins compréhensible peut-être, à propos de la fête qui se tient en Vermandois sous le regard attentif de la dame qui jalouse le châtelain et trahira bientôt ses amours avec la dame de Fayel.

Jakemes donne successivement la parole à la losengière puis à l'aimée, ce qui permet de dresser un portrait comparatif des deux dames. Le chant de la première (un rondeau) est gracieux et exalte la joie d'aimer :

Cescuns se doit esbaudir
Mignotement
Qui vit amoureuxment (3832-34) ;

son chant est repris par tous. Après le repas, la dame de Fayel prend l'initiative d'une danse ; elle se lève

Et prist entour soi, ca et la,
Par les mains, dames, chevaliers
Pour caroller (3853-55)

puis, en qualité de *chante avant*, elle entonne la chanson (un autre rondeau) qui rythme la danse et lui donne son sens :

J'aim bien loiaument
Et s'ai biel ami
Pour cui di souvent
J'aim bien loiaument (3857-60).

Les différences entre les deux situations sont subtiles mais réelles et montrent l'avantage qu'a la dame de Fayel sur sa rivale ; son rôle est plus déterminant – elle mène la danse – et le second vers du refrain (« Et s'ai biel ami ») a l'allure d'un propos ironique envers la jalouse qui soupire inutilement.

Le prosateur renonce au parti que lui permettrait la comparaison entre les rondeaux – des *unica* que M. Delbouille pensait pouvoir attribuer à Jakemes lui-même⁶ – mais il décrit avec précision les deux moments de la scène. La dame de Vermandois « encommencha a chanter une chanson pour resjoir la compaignye, et les aultres pareillement respondoient a sa chanson » (36,11, p. 117). L'assemblée, au cours du repas, chante à profusion « motetz et vireletz » : c'est un détail qui ne figure pas dans l'original et qui résulte de la tendance du prosateur à ajouter une formule généralisante de type informatif. Après quoi il relate avec précision l'intervention de la dame de Fayel :

6 — Voir *éd. cit.*, p. LXVI.

« La dame de Fayel se leva et prist decha et dela dames et demoiselles par les mains, sy commencha la carole, sy se attacherent chevaliers et escuiers de toutes pars ; puis encommencha a dire une chanson ; les aultres dames luy respondirent » (36, 12-13, p. 117)

L'autorité de la dame de Fayel ainsi que sa joie, comme chez Jakemes, apparaissent plus grandes que celles de sa rivale, mais le trait reste plus discret dans la prose.

Nous en arrivons maintenant à des passages dans lesquels la prose a effacé toute trace de l'insertion présente dans le modèle. Le premier exemple (5^e insertion lyrique) figure dans une sorte de pause du récit, qui suit la vengeance exercée sur la dame de Vermandois, au moment où le héros pense au plaisir que cette nouvelle, portée par Gobert, a pu faire à son amie (chap. 57) : il vit dans l'espérance de revoir sa dame. A cet endroit (5952-91), Jakemes place la chanson « Au renouvel de la douçour d'esté », qui est en fait de Gace Brulé. Le texte n'est pas en rupture avec la situation présente du héros, au moins pour la strophe 5 (l'envoi a été omis) dans laquelle sont vitupérés les maux causés par les losengiers, catégorie dont faisait évidemment partie la dame de Vermandois :

Douce dame, trop m'ont occoisonné
Faus losengier par leur parolle vaine,
A men deshait m'ont il desconforté,
Priés ne m'ont mort, Diex leur doinst male estrainne !
(5984-88) ;

mais le poème n'est évidemment pas indispensable à la narration ; il manifeste seulement la permanence de l'idéal du *joi* chez le châtelain. Le prosateur passe outre : après avoir dit que Renaud se réjouissait, sans savoir pourtant comment il pourrait revoir sa dame, il relate le retour de Gobert et la proposition de rendez-vous que transmet le serviteur. Apparemment, il s'agit essentiellement pour lui de ne pas ralentir le rythme du récit.

La distance entre vers et prose est plus nette encore lors des préparatifs de départ pour la croisade, et tout d'abord lorsque se révèle la trahison du seigneur de Fayel, qui a promis de se croiser en emmenant sa femme outre-mer mais se dédira lorsque le châtelain se sera croisé à son tour. Chez Jakemes, le coup de théâtre est longuement préparé. Un ménestrel vient à Fayel raconter les préparatifs de départ, et notamment ceux du châtelain ; le poète conclut la scène en montrant la distance qui sépare la dame de Fayel de son époux : l'une attend impatiemment le départ outre-

mer, et le seigneur ne songe « qu'al demourer » (6983), sans toutefois dévoiler sa pensée.

Puis le narrateur se tourne vers le châtelain, dont il montre l'impatience :

Mout desire le jour que voie
Que on se soit mis a le voie
Et que sa dame soit passee (6988-90)

Toujours gouverné par la joie d'amour, il compose une chanson (6^e insertion lyrique)⁷ dont l'auteur donne la première strophe – la seule, à vrai dire, qui soit compatible avec la situation, dans la mesure où elle comporte une allusion à la croisade :

Au nouviel tans que mais et violette,
Et lossignos me semont de canter,
Et li dous coers me siert d'une amourette,
Si douc present ne doit nus refuser.
Or me laist Dieus a tel honnour monter
Que celle k'aim entre mes bras nuette
Tiengne une fois ains que voise outre mer (7005-11)

La suite du poème, qui comporte force allusions aux losengiers et décline le désir d'une merci qui n'a pas encore été accordée, ne serait guère en accord avec le contexte.

Enfin Jakemes revient au couple seigneurial. Lors d'une messe à laquelle assistent le seigneur de Coucy et sa femme, un cardinal vient prêcher la croisade et la dame veut aller prendre la croix, mais son mari la retient en prétextant une maladie qui l'empêche d'accomplir sa promesse.

Le prosateur a profondément modifié et simplifié ce passage. Chez lui, la prédication du cardinal, sollicité par Richard d'Angleterre, fait partie du récit du ménestrel, qui raconte notamment comment « le chastellain de Coucy prist la croisye, promettant au roy le servir en ce voyage » (64, 13, p. 192). Aussitôt, la dame déclare à son époux qu'elle va mander le curé de la ville et solliciter la croix : c'est alors que le seigneur de Fayel révèle sa prétendue maladie. Il n'est à aucun moment question de l'état d'esprit du châtelain, encore moins de la composition d'une chanson : c'est la rapidité de l'action qui est mise en valeur, avec la succession récit du ménestrel-proposition de la dame-trahison du seigneur.

Se révèlent peut-être ici deux conceptions différentes de la composition dramatique. Chez Jakemes, l'effet pathétique est tiré d'une

juxtaposition de scènes et de registres contrastés : récit, passage lyrique et scène dramatique sont tour à tour exploités. Dans la prose, c'est le rythme rapide du récit qui est d'abord privilégié : l'exploitation pathétique vient plus tard lorsque la dame, comme dans le modèle, plaint la trahison dont elle a été victime.

« Silence lyrique » encore lorsque le châtelain, après avoir quitté son amie, gagne Marseille avec Gobert. Pourtant l'occasion est belle de glisser à cet endroit une chanson de croisade – chanson de départie, comme bien souvent – et Jakemes ne s'est pas dérobé : il donne ici « A vous amant, ains qu'a nule autre gent » (7347-7398)⁸, qu'il présente comme chant fait « en ramembrance de li » (7344) et voué à un grand succès (7346). Au même endroit, la prose reste.. désespérément prosaïque, se limitant à décrire l'itinéraire suivi :

« Se party de son hostel luy meïsme et ne cessa de chevalchier jusques ad ce qu'il vint a Marseille ou il trouva le roy Richart » (68,21, p. 201).

Est-ce de sa part réaction anti-lyrique ? Incapacité à comprendre et à rendre une situation pathétique ? L'examen du contexte nous prouve aisément le contraire. Dans toute la scène des adieux qui précède, la peinture de l'émotion des amants se fait de manière plus développée et plus approfondie que dans l'original. Là où la dame, après s'être évanouie, s'écrit, dans le roman en vers :

« Ai mi ! qu'est cou ? que devenirai ?
Dous amis, je vous perdrerai ! » (7283-83),

elle se plaint avec plus d'ampleur dans la prose :

« Las moy, amys, que devenray je, quant ainsy vous aray perdu ?
Je n'y voy aultre remede fors que la mort, que je desire qu'elle viengne vers moy et me prengne, car puis que vous et moy serons eslongiet, ung seul jour je ne veul plus vivre » (68,9, p. 200)

En revanche une chanson de départie, composée après coup et donc arrachée à la diégèse, semble probablement incongrue au prosateur, qui se soucie peu du reste de la célébrité de tel ou tel poème – entre autres raisons parce qu'il n'a plus, à l'époque où il écrit, les moyens de la vérifier.

Reconnaissons du reste que Jakemes est de plus en plus embarrassé dans sa quête d'extraits lyriques, à mesure que son roman avance et que le héros approche de la mort. Le virelai prétendu-

ment composé par le châtelain dans le bateau qui le ramène, grièvement blessé, vers Brindisi, est assez peu approprié au contexte, sauf au début du refrain, qui proclame la fidélité à l'aimée :

Sans faindre voel obeïr
A ma dame, en qui veïr
Puis sens et valour (7564-66)⁹.

Il se pourrait bien que le romancier du XIII^e siècle ait voulu montrer que son héros, conformément au code courtois, reste jusqu'au bout un poète à qui l'amour donne la force et la compétence de chanter, quelle que soit la situation. Tel n'est plus assurément le sentiment du prosateur, chez qui ne subsiste nulle trace d'expression lyrique. Après avoir évoqué la certitude que le châtelain a de sa mort prochaine,

« et s'approcheu en soy meismes qu'il lui estoit impossible d'eschapper de mort et que sa vye seroit de courte duree » (71,4, p. 207),

il passe immédiatement à la scène des recommandations faites à Gobert au sujet de son cœur puis de la lettre adressée à son amie, mais il transporte cette scène à Brindisi, alors que Jakemes la situe, ainsi que la mort de Renaud, au cours de la traversée. Une fois de plus, le prosateur pourrait bien manifester ici son souci de rapidité et de cohérence dans l'action : les derniers moments du châtelain, l'extraction et l'embaumement de son cœur lui semblent mieux appropriés au séjour à Brindisi – où d'ailleurs la dépouille, selon le roman, parvient et est enterrée. La version de Jakemes est en revanche en accord avec l'histoire mais s'accroche surtout au détail émouvant du sceau jeté dans la mer une fois que le châtelain a fait écrire sa dernière missive ; or le prosateur a lui aussi reconnu l'importance de ce geste, mais il le raccroche à l'action d'une façon un peu maladroite, en imaginant que la chambre du châtelain surplombe la mer – après tout, Brindisi est un port :

« puis jetta son seel en la mer par une fenestre qui estoit en sa chambre » (72,1, p. 210).

Ainsi donc les insertions lyriques de l'œuvre de Jakemes, à l'exception d'une seule – et encore de façon partielle – n'ont pas été retenues par le prosateur. Cette différence permet quelques hypothèses sur la différence de perspective entre les deux auteurs et conduit à repenser la question du lyrisme dans l'œuvre du XV^e siècle.

9 — Texte classé par Lerond parmi les chansons rejetées, XXXIII, p. 222.

Jakemes souhaite identifier le héros de son roman avec le poète lyrique connu sous le nom de Châtelain de Coucy. C'est pourquoi, après avoir dit que « Partures savoit faire et cans » (71), il donne plusieurs exemples de cette activité poétique. Car il y a plus : il s'agit aussi pour lui de présenter, conformément à la tradition des trouvères, une figure de poète-amant qui trouve dans sa passion la source de son inspiration et la qualité de son art. Le prosateur accepte lui aussi l'identification du chevalier au poète ; outre quelques vers de la chanson « La doulce voix du rosignol sauvage », on peut trouver dans la présentation initiale de l'amour du personnage pour la dame de Fayel – « cuer et corps, force et toute sa pensee il y mist pour le servir et obeir » (1, 12, p. 37) –, comme le fait A.-M. Babbi, le souvenir d'un autre passage de cette même chanson

« Quar g'i mmaic coer et corps et desir
Force et pooir, ne sai se faich folage » (836-37).

Mais le romancier du ^{xv}^e siècle est un prosateur, moins sensible peut-être que Jakemes à l'idéal du trouvère. Il voit d'abord dans Renaud le héros d'une action qu'il a décidé de conter sans faire appel au vers : si l'hypothèse d'A.-M. Babbi est juste, on constate qu'un passage du poème lyrique a été dérimé, ce qui n'est évidemment possible que de manière fugitive.

Reste que l'action retenue inclut le pathétique, lié à la célébration de la joie et de la douleur d'aimer, et que ce pathétique ne peut écarter tout registre lyrique. Aussi bien n'est-ce pas l'intention de l'auteur, dont la tâche a été grandement facilitée à certains moments par le style même de Jakemes, dont l'écriture, on le verra par quelques exemples, est essentiellement rhétorique et, à cet égard, ne s'éloigne pas trop d'une prose soutenue.

Notre prosateur n'a pas écarté les lettres qui figurent dans le modèle, qu'il s'agisse de l'échange relatif au rendez-vous dans le jardin ou de la lettre d'adieu de Renaud. Mais c'est Jakemes qui a eu à réaliser le premier effort de transformation, avec la mise en vers d'une écriture qui, plus que tout autre, est liée à la prose. Si l'on regarde en effet le début de la lettre dans laquelle la dame donne rendez-vous à son ami, l'écriture de Jakemes apparaît bien guidée par des règles de type rhétorique plutôt que poétique :

« A cevalier de noble affaire,
Preu as armes, sage et courtois,
Mande salus plus de cent fois
Celle qui amours habandonne

A vous, et coer et corps vous donne
Et a donné moult a lonc tans » (3132-37) ;

il n'empêche que la deuxième partie du passage cité – l'aveu amoureux – peut être qualifié de lyrique, en tant qu'il est, grâce à la série anaphorique *amours habandonne a vous, donne donné*, aux allitérations *coer corps*, célébration d'un abandon joyeux à l'amour. Le prosateur, très proche du modèle, s'inscrit parfaitement dans cette perspective, qui peut, chez lui aussi, être qualifiée de lyrique :

« Chastellain, mon treschier amy, comme au plus courtoys, sage et preu aux armez, plus de cent foys vous mande salus, come celle qui son amour vous abandonne, cuer, corps vous donne et a donné ja a moult lonc temps » (29, 1, p. 99).

Même paradoxe dans la lettre d'adieu rédigée par Renaud avant sa mort. L'écriture en elle-même n'appartient pas au registre poétique, mais motifs et symboles acquièrent une signification véritablement lyrique :

Et pour cou que je sai et croi
Que vo coer emportai o moi,
Quant je me parti de Faiiel
Et me donnastes le juyel,
Qui mout fu biaux et avenans
De vos nobles ceviaus luisans
Que j'ai gardés tres cel tempore,
Vous envoie jou mon coer ore :
C'est vos, s'est drois que vous l'aiiés (7661-69) ;

le motif de l'échange des cœurs est renouvelé ici par l'adjonction du joyau (la chevelure) qui, parce qu'il est objet, permet la démétaphorisation du cœur et suppose que ce cœur, à la fois organe vital et symbole de l'amour, puisse être réellement envoyé à la dame. Dès lors, le prosateur n'a guère de modifications à apporter à son modèle :

« Pour ce que je croy et scay de verité que j'ay emporté vostre cuer avec moy le jour que partys de vous de Fayel et que le bel joyel me donnastes de voz beaux cheveux reluisans (lesquelx j'ay gardé moult precieusement depuis l'eure et le jour que le present m'en fu par vous fait), sy vous envoie mon cuer, lequel est ores vostre, sy est droit et raison que l'ayez » (71, 13, pp.208-209).

À peine pourra-t-on remarquer quelques binômes supplémentaires (*eure et jour, droit et raison*), car le texte versifié – mais non

poétique en lui-même – trouve sa puissance lyrique dans le jeu des symboles, que le prosateur n'a plus qu'à reprendre.

Le lyrisme est aussi, dans le roman en vers, le fait de certains monologues ou dialogues où s'exprime la douleur amoureuse. Le prosateur s'y est montré sensible, développant, par exemple, la scène des hésitations de la dame et des plaintes du châtelain lors de la deuxième visite de Renaud au guichet du jardin. Les adieux du châtelain et de la dame avant le départ pour la croisade sont aussi déchirants dans la prose que dans le vers : lorsque vous partirez, déclare la dame,

« Mon coer o vous emporterés,
Car il est tous vos liegement ;
Mais je crois que pas longement
Vivre ne durer en porai
Puis que je vous eslongerai.
Ha ! lasse, con grant desconfort !
Car en vous avoie deport,
Deduit, solas, douce pensee
Et joie, soir et matinnee.
Ai mi ! et qu'iert cou devenu
Puis que je vous arai pierdu ? » (7255-65)

La plainte n'est pas moins touchante dans la prose :

« quant d'icy vous partirés, vous emporterés mon cuer avec vous. C'est bien raison que ainsy soit, car il est vostre et non pas myen, mais je croy certainement que impossible me sera de vivre sans vous, puis que de vous seray eslongie. Las moy ! Et quel perte quant de vous seray eslongie ! Car avec vous avoye soulas et deduit et joye soir et matinee ! Lasse moy ! Qu'estes vous devenus, quant il couvient que je vous perde ? Tout le cuer m'en fremist et tramble sy fort que guerres n'en fault que je ne muyre ! » (68, 1, p. 199).

La transformation du « qu'iert cou devenu » en « qu'estes vous devenus », même si elle procède d'une mauvaise lecture, fait sens comme interrogation pathétique sur une absence déjà éprouvée, puisqu'inéluctable, alors que le châtelain est encore auprès de la dame.

Reste que le prosateur ne laisse jamais le lyrisme empiéter sur les exigences du narratif. Les longs adieux (7763-7818) que Renaud, après avoir dicté sa lettre, adresse à son amie dans le roman en vers, prennent l'allure d'une dissertation sur l'amour, en qui trouvent leur source joie « Et loiautés, sens et honnours » (7817) ; on peut songer pour ce passage à l'imitation d'une chan-

son de départie, dont les premiers vers sont très proches, le schéma de rimes restant toutefois celui du couplet d'octosyllabes :

« Adieu, amours, tres douce amie,
Je prenc congié, car je devie
He ! las ! pour quoi ne puis durer
En vous siervir, sans endurer
Le mal que m'a donné la mors,
Qui de grief morsure m'a mors ? » (7763-68).

Le prosateur n'a gardé que le début :

« Adieu, Amours ! Tres doulce amye, de vous je prengs congié ;
jamais nul jour ne vous verray. Lasse moy ! Pour coy ne puis durer
pour vous servir et souffrir le mal que m'a donné la mort ? » (72,
12, p. 211)

qu'il complète par deux phrases rappelant qu'il s'agit des derniers moments du héros :

« Ainsy le chastelain, en tirant a sa fin, se complaignoit piteusement a Amours de la mort qui le faisoit separer de sa dame. Lors ne peult plus parler pour la mort qui sy fort l'appressoit » (13).

Une tirade sur l'amour serait donc parfaitement déplacée : ce n'est ni le lieu ni le moment ; mais le prosateur a gardé le cœur du passage, qui est résolument lyrique.

L'examen des chansons disparues, on le voit, nous a conduit dans l'intimité de la démarche d'écriture du romancier comme de son adaptateur, qu'il nous permet de mieux comprendre. Insérer des poèmes lyriques, et d'abord les textes du châtelain ou ceux qu'on peut lui attribuer, s'inscrit dans une démarche de type historique – le héros est bien le poète connu sous le nom de *Châtelain de Coucy* – et idéologique : le véritable amant est un chevalier parfait, mais non moins nécessairement un poète ; il accompagne aussi, ou suscite, une ambition d'écriture : Jakemes est peut-être l'auteur de quelques pièces, il en pastiche d'autres.

Le prosateur n'écarte pas la démarche d'authentification, mais une fois qu'une pièce, citée partiellement, l'a permise, il ne veut plus être que celui qui translate, et ne peut donc garder une forme versifiée, quelle qu'elle soit. Son modèle lui facilite parfois la tâche, dans la mesure où les lettres échangées entre les amants, bien qu'écrites en vers avec une tonalité lyrique, ont gardé le mouvement et les procédés d'une prose poétique. De façon générale, le translateur privilégie le récit dans une forme qui, recherchant les échos sonores et les segments rythmiques équilibrés, retrouve le pathé-

tique et le lyrisme ailleurs que dans des poèmes d'où l'expression personnelle est justement le plus souvent absente.

François SUARD
Université Paris X