

Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel : un miroir de l'amour idéal ?

Atant vous finnerai l'estore
Et le conte des vrais amans
En cui Loiautés fu manans.
Estavle furent et secré,
Onni de coer, de volenté.
Et tel doivent iestre et si fait
Tout cil qui sont amant parfait. (v. 8189-95¹)

Voici comment, à la fin du XIII^e siècle, Jakemés introduit l'épilogue de son *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, après une narration de plus de 8 000 vers où jamais son soutien aux amants ne souffre de défaillance, malgré les péripéties scabreuses où il les entraîne parfois et les compromissions que la nécessité semble légitimer. L'épilogue réaffirme donc sans ambages la valeur didactique du roman. Il insiste longuement sur deux piliers qui fondent l'exemplarité des amants parfaits : la loyauté, reflet de la sincérité, et la discrétion, le sens du secret, soit l'acceptation de la clandestinité, le refus d'une contestation publique de la loi familiale et sociale. Au terme du roman, le châtelain a lui-même porté un ultime éloge de la dame, « [...] li mieudre entre les meillours, / Sourondans de biens et d'onnours / Exemplaïres

1 — Jakemés, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. et trad. C. Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, « Champion classiques », 2003.

pour castoier / Tous nonsachans et avoyier / A sens, a honnour, a proaice, / De tous biens tresors et riquaice, / Et de pité douce fontainne, / De tous biens sourondans et plainne » (v. 7582-7689). Cette exemplarité, Jakemés la concède bien sûr aux amants au nom de l'idéal de la *fin'amor*, que, selon la tradition des poètes, il célèbre comme une vertu, une force qui entraîne vers le bien et doit apporter le bonheur. Et effectivement ses amants connaissent un temps la joie et le châtelain de Coucy la chante, avant qu'ils ne soient confrontés à la révélation de l'adultère et à ses conséquences d'autant plus imprévisibles que le mari bafoué choisit de ne pas rendre publique la vérité et s'engage dans les voies illégales d'une vengeance privée. Mais alors, malgré les interventions du narrateur qui célèbre le couple comme un modèle à imiter, la montée de la violence, les extrémités où elle les précipite, leurs souffrances puis leur mort tragique sèment le doute sur l'exemplarité parfaite de leur amour. Le lecteur peut difficilement échapper à cette question : le roman véhicule-t-il une célébration univoque de la *fin'amor*, malgré les obstacles et la catastrophe finale, ou bien au contraire la met-il à l'épreuve des réalités sociales et familiales pour révéler certaines des impasses auxquelles elle conduit ? Si c'est bien la célébration qui domine, elle n'empêche pas Jakemés d'interroger implicitement ou de faire interroger par plusieurs personnages l'idéal de l'amour courtois, d'autant plus que le héros est un poète et que plusieurs de ses chants d'amour sont enchâssés dans le récit.

Son roman, on le sait, est le premier roman en langue d'oïl qui relate la destinée d'un trouvère historique, le châtelain de Coucy, tout en contenant une anthologie de ses poèmes². Les chansons mises en recueil et le témoignage de la mort du poète pendant la quatrième Croisade³ participent à l'invention de l'intrigue, sur le

2 — Les insertions lyriques dans les romans du XIII^e siècle ont suscité de nombreuses études. Citons ainsi, entre autres, S. Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University, 1987 et M. Barry McCann Boulton, *The Song in the Story, Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University Press, 1993, et sur le roman de Jakemés plus particulièrement Ch. 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, p. 21-22 ; 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*, éd. C. Lachet, Université de Lyon 3, 1992, p. 47-60 ; A. Allen, « La Mélancolie du biographe : le *Roman du Castelain de Couci* et le deuil de la voix », *Neophilologus*, 85, 2001, p. 25-41 ; A. Azzam, « La Lyrique à l'épreuve du récit : le *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel* », *L'Expérience lyrique au Moyen Âge, Perspectives médiévales*, supplément au n° 28, 2002, p. 275-286 ; F. Mora, « La Mise en scène lyrique de la mort du poète dans le *Roman du Châtelain de Coucy* », *Poètes et poétesses dans le roman médiéval*, éd. C. Gaullier-Bougassas, *Bien dire et bien apprendre*, 25, 2007, p. 33-47.

3 — Le châtelain de Coucy serait Gui de Thourotte, qui a effectivement détenu la châtellenie de Coucy et qui a participé à la troisième et à la quatrième Croisades, avant de trouver la mort durant la navigation sur la mer Égée, comme l'indique Villehardouin dans

modèle des *vidas* et des *razos* de la littérature occitane. Jakemés exploite aussi la légende du cœur mangé, ainsi que des réminiscences des *Romans de Tristan et Iseut* et de la *Châtelaine de Vergi*. En même temps que le chant courtois, il met en avant des effets de réel très marqués, dans la lignée du *Roman de Guillaume de Dole* de Jean Renart, avec une peinture concrète de la vie quotidienne des milieux aristocratiques du nord de la France⁴. C'est bien sûr une classe sociale privilégiée, mais le romancier l'appréhende dans ses activités au jour le jour, loin de la solennité politique des cours royales des romans arthuriens ou même tristaniens, loin aussi de la sublimation de la réalité par la merveille comme dans la matière de Bretagne. Du chant courtois au roman se joue alors le passage d'un lyrisme poétique abstrait et presque atemporel, détaché de toute contingence⁵, au monde réel, avec le poids des contraintes sociales et familiales, la peur du déshonneur, la menace aussi de la justice.

Le roman se scande en trois temps de longueur très inégale, décroissante, qui nous livrent trois visions complémentaires de la passion, des relations des amants avec la société et aussi des liens entre écriture lyrique et écriture romanesque. Trois manifestations successives de leur exemplarité se succèdent, avec différentes interrogations.

Le premier temps, de loin le plus long, couronné par le consentement de la dame, est celui de l'exemplarité amoureuse acquise au terme d'un apprentissage (v. 55-3466). Les deux amants, selon des voies différentes, s'initient à la *fin'amor*, à ses exigences éthiques et à la nécessité absolue de la clandestinité et du secret. Au terme de deux cheminements parallèles, ils nouent un lien amoureux fondé sur l'égalité. La dame de Fayel s'est auparavant longuement interrogée sur la sincérité du discours que lui tient le châtelain aussi bien dans le premier poème qu'il lui envoie (v. 362-406) que dans les paroles directes qu'il lui adresse lors de leurs premières rencontres et qui redouble la déclaration du chant (v. 511-588). Ainsi le roman, dans sa tentation didactique, montre-t-il ce que le chant courtois des trouvères élude en général aux XII^e et XIII^e siècles, la réception féminine du discours courtois masculin : ce dernier provoque certes la naissance de l'amour, mais aussi des inquiétudes sur la loyauté masculine et sur l'avenir périlleux d'une

la *Conquête de Constantinople* (éd. J. Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, § 124).

4 — Sur tous ces aspects, voir l'introduction à notre édition, *op. cit.*, p. 1-73 ; les poèmes du châtelain de Coucy ont été édités par A. Lerond, *Chansons attribuées au Châtelain de Coucy*, Paris, PUF, 1964.

5 — Sur cette abstraction du grand chant courtois, voir R. Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960 et P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 189-285.

liaison illégale. L'amour féminin s'éveille alors progressivement sous le contrôle de la raison, loin de la fulgurance des effets d'un philtre ou de toute forme de coup de foudre. Il s'accompagne d'un questionnement à la fois sur la conscience éthique du châtelain – que la dame de Fayel soupçonne un temps d'être un manipulateur – et sur l'immoralité de l'adultère. Une seconde héroïne, sa demoiselle de compagnie, Isabelle, relaie ses interrogations, notamment lorsqu'elle lui déconseille de recevoir le châtelain lors du premier rendez-vous à la petite porte :

[...] vous avés tort,
 Qui avés fait de çou acort,
 Car moult m'esmierveille par m'ame
 De vous qui iestes haute dame,
 S'avés mari preu et vaillant,
 Et sour çou faites autre amant.
 Si nel di pas pour çou qu'amer
 Ne puist bien dame un baceler
 Et en honnesté avoir chier,
 Et se li poet, s'il a mestier,
 D'aucun biel juyel faire don.
 Tout çou poet faire par raison.
 Mais s'onnour doit si bien garder
 Qu'o lui ne se puist esseuler
 En lieu privé, car je vous di
 Li lieu en ont fait maint hardi. (v. 2343-58)

Très consciente de ses devoirs sociaux, de son honneur et de celui de sa famille – le terme revient sans cesse –, très consciente aussi des qualités de son époux, auquel elle n'a rien à reprocher selon ses dires (v. 220-222), la dame lutte longuement. Mais deux éléments viennent balayer son sentiment de culpabilité. Le premier recouvre une donnée de la réalité sociale de son époque : l'institution du mariage n'exige pas l'amour, elle n'a jamais été amoureuse de son époux, il lui semble donc licite de vivre ses nouveaux sentiments sans trahir ses engagements, à condition où le châtelain et elle gardent le secret de leur union et ne contestent pas ouvertement la loi sociale et familiale⁶. On remarquera d'ailleurs que, comme dans les récits arthuriens et tristaniens, le couple marié reste sans enfant, ce qui permet de ne pas prendre en compte la question de la descendance. Le deuxième élément, ce sont les preuves qu'elle acquiert patiemment de la passion du châtelain, au-delà de son

6 — L'incompatibilité entre l'institution du mariage et l'amour, présumé de l'idéal de la *fin'amor*, vient légitimer l'adultère. Voir André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. C. Buridant, Paris, Klincksieck, 1974 (réimpression en 1994).

discours séduisant d'amant courtois, dont elle a repéré le leurre possible.

Jakemés nous apprend d'emblée que le châtelain a acquis une solide réputation de poète avant de vivre l'amour et qu'il sait composer des chants et des jeux-partis : « Partures savoit faire et cans » (v. 71). L'expression laisse entendre qu'il aurait appris ces écritures poétiques et qu'elles pourraient donc se réduire à une rhétorique, plus ou moins habilement maîtrisée, plus ou moins honnêtement maniée. Alors que le châtelain de Coucy historique, d'après les textes conservés, n'a pas écrit de jeux-partis⁷, la référence à cette forme poétique argumentative, où le même auteur confronte deux points de vue, peut soutenir une thèse dans un poème et son contraire dans le suivant, nous semble ici à relever, d'autant que plus loin dans le récit, le châtelain saura exploiter le discours courtois avec un parfait cynisme pour le retourner contre la dame du Vermandois qui les a trahis (v. 5511-5906).

Durant leurs premières rencontres, la dame de Fayel, plus subtile que cette « losengière » à venir, émet ainsi des doutes sur les belles paroles du châtelain, le narcissisme et l'exagération dont il fait preuve, fort de sa rhétorique courtoise. Dès leur entrevue initiale, il lui déclare en effet très brutalement sa flamme, en s'imaginant un consentement immédiat (v. 194-259). Ensuite, la première chanson enchâssée dans le récit, il la compose avec l'objectif affirmé d'agir sur elle : il profite de sa notoriété pour, grâce à un ménestrel, diffuser dans les cours ce poème où il vante complaisamment sa sincérité et sa souffrance (v. 356-420). La dame, flattée et touchée, commence bien à ressentir les premières piques d'Amour, mais lors de leur seconde rencontre, l'audace grandissante de ses paroles la heurte. Loin de l'humilité et de la mesure attendue d'un *fin'amant*, son appel à la merci devient une menace :

Venus en sui jusqu'al morir,
 Car li corps ne poet plus souffrir.
 Dame, faites vo volenté
 U de morrir u de santé
 Donner a moi a une fie.
 Se muir, vostre ame empeeceie
 En sera, ce ne poet falir,
 Quant pour vous m'estera morir.
 Dame, ce seroit grans peciés. (v. 521-529)

7 — Cette forme poétique prend d'ailleurs son essor au XIII^e siècle, soit après la mort du trouvère historique ; voir M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004.

Alors que la métaphore de la mort d'amour terminait la chanson (v. 402-406), les paroles directes du châtelain lui confèrent ici un autre sens ou plutôt lui révèlent ce qui pourrait être sa vraie signification derrière la stylisation poétique. Voici ce que la dame répond :

Vous dittes que vous faich morir.
 Ciertes de çou ne sai noient,
 Ne en ma vie n'euc talent
 De vo corps faire nul contraire.
 Moult m'esmierveil par quel affaire
 Vous venroit dont de par moi maus. (v. 542-547)

Elle l'interprète ainsi comme un chantage possible, d'où son refus et sa demande de gages. Les preuves qu'il lui donnera seront alors des exploits chevaleresques, puis la prise en compte des contraintes sociales qu'il avait d'abord semblé oublier, l'acceptation des souffrances de l'attente et de la mise à l'épreuve parfois arbitraire, avec un rendez-vous accordé puis refusé. Il faut qu'il tombe malade et que la mort ne soit plus un simple motif rhétorique mais une menace effective, pour que la dame se convainque de la sincérité de ses sentiments (v. 2690-2905). C'est aussi à partir du moment où il souffre réellement que Jakemés renforce l'harmonie entre l'intrigue romanesque et les poèmes enchâssés. Dans un réseau de correspondances étroites, le lyrisme vient approfondir la peinture des sentiments et souligner leur valeur modélisante, il participe alors de la volonté didactique de l'auteur⁸. À la différence de la diffusion accordée au premier chant courtois, Jakemés indique que le châtelain compose désormais dans une solitude désintéressée, seulement pour épancher ses sentiments. La citation de deux lettres amoureuses introduit aussi pour la première fois dans le récit un lyrisme plus personnel et en outre partagé, puisque la dame écrit également une lettre, avec l'aide de sa demoiselle de compagnie Isabelle, désormais acquise à la cause du couple⁹.

Après ce double apprentissage de la *fin'amor*, dont la valeur modélisante n'est jamais mise en question, vient le deuxième temps, celui de l'affrontement avec des ennemis qui eux aussi choisissent la dissimulation (v. 3467-6861). Alors qu'ils ont toujours redoublé de prudence, sans jamais chercher la révélation publique ni encore

8 — Jakemés enchâsse ainsi dans son récit la célèbre chanson du châtelain de Coucy, « La douce vois dou lossignot sauvage » (v. 816-855), puis la chanson, souvent, mais pas toujours, attribuée au châtelain dans les chansonniers « Quant li estés et la douce saisons » (v. 2590-2613).

9 — Nous lisons la lettre du châtelain aux vers 3032-3063 et celle de la dame aux vers 3131-3169.

moins la confrontation, les amants subissent la dénonciation de la dame de Vermandois, puis la cruauté du mari jaloux qui les épie avant de les séparer et de les châtier. Le récit romanesque détaille alors longuement les subterfuges qu'ils imaginent pour se rencontrer, abuser l'époux et aussi se venger de la « losengière ». Le romancier dépeint un couple rusé et exclusivement tourné vers l'assouvissement de ses désirs, dans l'indifférence des souffrances de l'Autre et un oubli progressif du poids des contraintes sociales. Le châtelain et sa dame acquièrent une habileté redoutable à user de toutes les ressources du mensonge et de l'hypocrisie, à inventer des scénarios très ingénieux, à jouer avec tous les signes et notamment les déguisements, au point de se transformer presque en acteurs de théâtre. Le roman semble alors bien s'éloigner de la première définition d'Amour que donnait l'auteur dans le prologue – « voie de vivre honnestement (v. 2) ».

Les situations compromettantes, du moins en apparence, s'enchaînent et la critique a parfois repéré une atmosphère et des scénarios communs avec l'univers des fabliaux. C'est ainsi que le lecteur peut se demander si l'acceptation des compromissions et le recours aux armes de leurs adversaires dégradent le portrait des amants, si leur exemplarité éthique, plus haut proclamée, résiste aux obstacles, ou bien si sa mise à mal dépasse les apparences. Jakemés révélerait-il l'envers du discours lyrique idéalisant, de ce qu'implique concrètement, dans la réalité, l'adultère, au-delà du discours stylisé du chant courtois ?

Plus aucun poème n'est au reste enchâssé dans ce second temps du roman. À deux reprises l'auteur indique bien que le châtelain compose une chanson :

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. (v. 3699-3707)

En ce pensant, Amours l'avoie
 Que par lui soit fais nouviaus cans
 Ens ou despit des maisdisans.
 Amours, qui li aida a faire,
 L'ensengna. Ains qu'a son repaire

Venist, l'ot toute parfunie,
Ensi com vous l'avés oÿe. (v. 4944-50)

Mais il ne cite pas ces « chansons-déplacements¹⁰ » et c'est d'autant plus surprenant quand on connaît l'importance qu'il accorde au lyrisme poétique. Tout se passe comme s'il n'était plus possible d'inscrire dans le récit l'image idéalisée de la *fin'amor*, comme si s'ouvrait une brèche entre l'écriture lyrique et l'écriture romanesque.

Trois scènes principales sont ici à interroger. La première, celle du flagrant délit, qui évoque le flagrant délit de Tristan et d'Iseut dans le roman de Béroul et celui de Lancelot et de Guenièvre dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, offre un portrait assez nuancé de l'époux, qui n'est pas d'emblée un être odieux, mais le devient (v. 4391-4756). Le romancier souligne en effet à la fois sa vive souffrance, sa peur du scandale et sa lâcheté. Alors que le reste du roman insiste sur son goût pour les procédures juridiques – il ne cesse de partir pour régler des affaires en justice –, il refuse ici la révélation publique de l'adultère, s'enfermant avec le couple dans un huis-clos étouffant et les dérive d'une vengeance privée. Plutôt que d'envisager un procès, un duel ou un serment judiciaire, il se contente d'exiger du châtelain un serment privé, devant son épouse et leurs complices, dans l'espace intime de la garde-robe féminine, tout en reconnaissant lui-même le caractère vain de sa demande :

« Et vous, castellains, orendroit
Me jurrés, a quoi que ce monte,
Que deshonnour, blasme ne honte,
Enviers moi ains ne pourçaçastes
Ne viers ma fame ne kaçastes
Amours, deduit ne druerie,
Ne ja ne querrés en vo vie,
Ne pour li ne venistes chi. » (v. 4736-43)

Le châtelain n'a pas hésité à compromettre la réputation de la chambrière sans se préoccuper des conséquences de sa parole. Il a menti en prétendant avoir une liaison avec la jeune femme, puis il se parjure lors de l'escondit, bien qu'il le prononce rapidement (v. 4744-45). Mais ce serment demandé et donné n'est qu'une

10 — Dans les romans à insertions lyriques du XIII^e siècle et notamment dans le *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, l'inspiration poétique vient souvent au héros pendant ses déplacements. M. Accarie introduit ainsi le terme de « chanson-déplacement » dans son article, « Les Fonctions des chansons du *Guillaume de Dole* », *Mélanges J. Larmat*, Nice, 1983, p. 13-29.

parole dérisoire, qui, loin d'une solennité religieuse ou sociale comparable à celle de l'« escondit » d'Iseut dans le *Roman de Tristan* de Bérout¹¹, ne semble rien engager de sérieux. L'impuissance du mari entraîne d'ailleurs un retournement immédiat du rapport de force au profit des amants. Non content de lui imposer de garder secrète la cause du renvoi de la chambrière, le châtelain lui lance un avertissement sur le « péché » – c'est le terme qu'il emploie au sens d'erreur mais aussi semble-t-il de faute religieuse –, qu'il commettrait en s'acharnant sur son épouse :

« Mais je vous pri par amisté
 Madame mal gré n'en saciés,
 Car ce seroit trop grans peciés,
 Car aussi soit m'ame sauvee
 Qu'a tort l'en avés encoupee. » (v. 4746-50)

avant de le menacer brutalement de lui déclarer la guerre s'il se venge sur elle (v. 4773-4796).

Le guet-apens qu'il tend aussitôt après à la « losengière » du Vermandois lui permet d'assouvir une vengeance implacable, sans le moindre scrupule. Son exploitation cynique du discours courtois réussit facilement à convaincre la dame de son amour et il lui fixe un rendez-vous avant de lui infliger une cinglante humiliation. À la faveur d'une mise en scène qu'il interprète avec Isabelle et son valet Gobert, elle croit à la présence de témoins lors de leur altercation et à son déshonneur public (v. 4915-5142, 5437-5906). La châtelain agit ici exactement comme les faux amants que le narrateur vilipende dans le prologue et l'épilogue. Mais il serait abusif d'y voir une condamnation, en dépit des moyens brutaux et contestables qu'il utilise, et encore moins de lire une remise en cause de la sincérité de son amour pour la dame de Fayel. S'il prouve indéniablement une habileté redoutable au mensonge, s'il n'hésite pas non plus, pour mieux mener sa ruse, à prendre le risque d'un malentendu avec la dame de Fayel, rien n'indique que le narrateur éprouve la moindre pitié pour cette affreuse « losengière ». En outre, Jakemés, toujours très attentif aux frontières entre public et privé, prend bien soin d'inventer que le déshonneur de la dame reste secret, même si elle s'imagine le contraire. La vengeance, si cruelle soit-elle, est sans conséquence sur son statut social.

Enfin, le stratagème le plus transgressif que les amants conçoivent est celui du rendez-vous dans un moulin, en plein jour

11 — *Roman de Tristan et Iseut* de Bérout, dans *Tristan et Iseut, les poèmes français*, éd. et trad. Ph. Walter, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », v. 4121-4261.

et durant le voyage des époux de Fayel, alors que le seigneur de Fayel a justement décidé d'emmener sa femme en pèlerinage à Saint-Maur pour l'éloigner de son amant. Après que ce dernier a corrompu le meunier en lui offrant de l'argent, la dame se laisse volontairement tomber dans l'eau de la rivière. Elle retrouve ensuite le châtelain de Coucy dans une chambre du moulin, tandis que son époux, qu'aucun soupçon n'effleure, regagne son hôtel, laissant un serviteur rapporter à la dame des vêtements secs (v. 6193-6387). Dans la littérature médiévale, ce sont souvent des œuvres informées par un discours misogyne qui relatent une chute dans l'eau comme stratagème pour des retrouvailles secrètes d'amants adultères, stigmatisant alors, à des degrés divers, la perfidie et la luxure féminines. Si Iseut, elle, ne tombe pas dans l'eau du « mal pas » lors de son franchissement du gué aventureux sur le dos de Tristan le lépreux¹², la séquence de Jakemés se rapproche bien davantage du *Roman d'Éracle* de Gautier d'Arras, lorsque l'impératrice Athanaïs se salit dans un borbier pour rejoindre son amant Paridès dans la chambre souterraine de la maison d'une vieille femme¹³. Bien qu'Éracle condamne leur relation clandestine, il l'excuse en accusant l'empereur d'avoir emprisonné son épouse, conseille une répudiation et autorise ensuite Athanaïs à épouser Paridès, d'où finalement une reconnaissance officielle de l'amour adultère et sa légitimation par le mariage¹⁴.

Dans le roman de Jakemés, c'est la dame de Fayel qui imagine une partie du stratagème, prenant le relais de son ami pour la conception des ruses (« Soutille soit de trouver tour ! », v. 6254), et aucun discours misogyne n'est formulé. Au contraire, l'interprétation courtoise du châtelain semble bien coïncider avec celle du narrateur : sans la moindre ironie perceptible, la dame est célébrée comme une martyre de l'amour qui accepte de mettre sa vie en jeu pour son ami (v. 6288, 6350-58). Pour violente qu'elle puisse apparaître, la provocation des amants n'éclate pas au grand jour et ne suscite pas de condamnation.

Ce qui vient en outre excuser leur attitude, c'est la bassesse de leurs adversaires, l'époux et avant lui la « losengière ». La dame de Vermandois ne les a pas dénoncés pour faire respecter des exigences sociales ou éthiques, mais uniquement par jalousie, parce qu'elle se rêvait à la place de la dame. Quant au portrait de l'époux, il ne cesse de se dégrader. La rage devant sa propre impuissance

12 — *Roman de Tristan et Iseut* de Béroul, éd. cit., v. 3562-4092.

13 — Gautier d'Arras, *Éracle*, éd. G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, « C.F.M.A. », 1976, v. 3843-5092.

14 — Pour les récits brefs qui offrent le scénario de la chute dans l'eau en l'associant à un discours misogyne, voir la note 65 de l'introduction à notre édition (*op. cit.*, p. 57).

le conduit à bafouer la loi religieuse, à exploiter très cyniquement le sacré pour séparer les amants, avant qu'il ne commette son crime en transgressant le tabou de l'anthropophagie. La scène du « mal pas » se déroule en effet alors qu'il a décidé de fuir avec sa dame, prétextant un pèlerinage qui n'aura jamais lieu. De même, l'annonce fallacieuse d'un vœu de croisade est l'instrument de sa ruse afin d'éloigner l'amant en Orient.

S'il s'imagine ainsi anéantir leur amour, il contribue au contraire, malgré lui, à sa sublimation dans la souffrance, puis à sa reconnaissance après leur mort. Les vengeances cruelles qu'il imagine mettent fin à la plongée dans un prosaïsme hasardeux qui en apparence ternissait l'image de leur passion et provoquait la disparition simultanée et symbolique des citations lyriques. Elles permettent aux amants et à Jakemés de renouer avec une vision idéale de la *fin'amor*, d'enchâsser dans le récit de nouvelles pièces poétiques, plus variées, et de reformuler sa célébration de leur exemplarité. Dans ce troisième mouvement du roman, le plus bref (v. 6861-8265), l'acceptation par les amants de toutes les souffrances manifeste l'incandescence et le sublime intacts de leur passion, que les contingences avaient pu sembler abîmer : elle apporte la preuve que la dégradation dans la ruse et le cynisme n'était qu'apparence, imposée par les épreuves, que leur *fin'amor* survit à tous les obstacles et même qu'elle s'en approfondit et se purifie.

Après leur absence dans le récit des rencontres clandestines, les pauses lyriques se multiplient à nouveau et assurent une célébration de la *fin'amor* plus incantatoire qu'au début du roman. L'union se renforce entre la narration et les poèmes, d'autant que Jakemés semble bien être l'auteur des derniers qu'il attribue au châtelain de Coucy. Les chansons donnent une profondeur nouvelle à la célébration du sentiment amoureux et leur dimension didactique insistante confirme le statut d'« art d'aimer » que Jakemés a donné à son roman dès le prologue¹⁵. Deux formes de lyrisme se concilient alors plus pleinement qu'auparavant : c'est d'abord un lyrisme universel et abstrait, à travers le chant courtois « A vous, amant, ains qu'a nule autre gent » (v. 7346-97), puis un virelai, forme poétique nouvelle à la fin du XIII^e siècle (v. 7563-7607). C'est ensuite un lyrisme plus personnel : la lettre du châtelain à sa dame

15 — Sur les arts d'aimer au Moyen Âge, avec l'influence d'Ovide, puis à partir du XIII^e siècle celles du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, voir M. Gally, *L'Intelligence de l'amour d'Ovide à Dante : arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, C.N.R.S., 2005. Guillaume de Lorris, on le sait, donne une telle valeur didactique à son œuvre : « Ce est li romanz de la rose, / Ou l'art d'amours est toute enclose. » (v. 37-38, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1992).

(v. 7645-7703), puis son congé à la dame et à Amour (v. 7762-7817). Les deux premiers poèmes réaffirment l'idéal de la *fin'amor*, parfois sans écho direct avec l'intrigue et la mort imminente, ce que la critique a pu considérer comme une maladresse. Le chant « A vous amant, ains qu'a nule autre gent », l'un des plus célèbres du châtelain de Coucy, évoque certes le départ à la croisade du poète et la souffrance de la séparation et de l'amour de loin. Le poète l'adresse à tous les amants, qu'il choisit comme les confidents de sa peine, qu'il prend à partie comme témoins de l'injustice dont il est victime et aussi de la perfection de sa propre conduite. Alors qu'il sent la mort venir, il compose ensuite son virelai pour célébrer sa dame et appeler sa merci et c'est alors que le *je* abstrait du poème s'inscrit en décalage avec le *je* souffrant du croisé mourant. Plutôt que d'interpréter ce décalage apparent comme une incohérence, il nous semble que Jakemés, l'auteur probable du virelai, choisit de montrer que le châtelain lègue un ultime témoignage de sa fidélité à l'idéal amoureux de la *fin'amor*, malgré les souffrances et les terribles épreuves qui auraient pu l'en éloigner. Le virelai est ainsi le testament du poète, parce qu'il réaffirme l'idéal courtois dans tous ses « codes » et qu'il passe sous silence les circonstances concrètes de la vie personnelle et la mort réelle, qui n'est pas l'horizon de la poésie courtoise¹⁶. Viennent ensuite la lettre à sa dame et le congé à la dame et à l'Amour, qui s'inspirent des genres poétiques du salut d'amour et du congé, ainsi que de la poésie mariale et de ses métaphores idéalisantes ; tous deux, à l'inverse des poèmes précédents, annoncent la mort, mais ils contiennent aussi un discours didactique insistant, avec la sacralisation de la dame, puis l'exaltation des vertus d'amour.

La célébration de cette exemplarité parfaite conduit Jakemés à imaginer une reconnaissance posthume par la société des amants adultères et de la *fin'amor* qu'ils incarnent. La cruauté ignoble du châtiment perpétré par l'époux provoque en effet la révélation publique de l'adultère. C'est la famille de la dame qui prend fait et cause pour les amants, assigne le mari en justice et le contraint à s'exiler outre-mer :

Ne demora pas longement
 Que ce fait sorent li parent,
 Et traissent a celle occoison
 Qu'ochise l'eüist sans raison
 Quant il le coer li fist mengier.
 Pener se vorent dou vengier.

16 — Nous avons développé ces analyses dans l'introduction de notre édition, *op. cit.*, p. 35-36.

Que vous feroie lonc detri ?
 Il s'apaisa a iaus ensi
 Que pour ce fait l'estoet aller
 Hors dou paÿs et mer passer. (v. 8174-83)

Certes, ce dénouement n'est que brièvement relaté et l'on peut regretter que Jakemés n'ait pas écrit la scène de jugement. Il nous dit en outre que la famille négocie finalement un compromis avec l'époux, en lui imposant plusieurs années d'exil. Il n'est donc pas sûr qu'un jugement ait eu lieu en bonne et due forme, puisqu'un arrangement privé semble être conclu après la saisie de la justice. Pour cette légende du cœur mangé et du châtiment de l'époux, Jakemés s'inspire vraisemblablement de l'une des *vidas* du troubadour Guilhem de Cabestanh¹⁷, dont l'auteur insistait déjà sur la victoire finale des amants, la reconnaissance de leur passion par la société, mais avec des différences significatives. Dans ces *vidas*, c'était le mari qui tuait l'amant, puis ayant fait manger à la dame son cœur, se précipitait sur elle pour la tuer de son épée : elle se laissait alors tomber d'un balcon et trouvait la mort. Ce double meurtre dont l'époux se rendait coupable provoquait l'envoi d'une plainte auprès du roi d'Aragon, qui rendait la justice : il le privait de tous ses biens, l'emprisonnait puis faisait enterrer les deux amants dans un même tombeau devant la porte de l'église de Perpignan, et il appelait les chevaliers et les dames à venir célébrer chaque année l'anniversaire de leur disparition. On ne saurait mieux dire la reconnaissance de la *fin'amor* par l'autorité politique et la loi religieuse, puisqu'ils étaient enterrés ensemble dans un lieu sacré. Dans le *Roman du Châtelain de Coucy*, le châtiment du mari est certes moins cruel et aucun roi ne décide de réunir les amants dans le même tombeau ni n'organise la commémoration de leur souvenir. L'acteur principal devient finalement Jakemés lui-même. C'est lui qui se charge de mettre en mémoire leur destinée tragique et leur amour exemplaire. C'est aussi lui qui vient légitimer leur passion au nom de la foi chrétienne, non pas en relatant leur enterrement dans une église, mais en sacralisant la passion amoureuse selon deux voies nouvelles. Tout d'abord, au meurtre de l'amant par l'époux est préférée sa mort à la croisade, selon une donnée historique bien attestée. Bien qu'il ne s'engage pas en Orient par piété, le châtelain s'illustre par une prouesse et un dévouement éclatants

17 — Nous conservons trois *vidas* et deux *razos* de Guilhem de Cabestanh, éditées par J. Boutière et A. H. Schutz dans *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1964 (édition revue par J. Boutière et I. M. Cluzel), p. 530-555. L'une des *razos* a joui d'une large diffusion grâce à la traduction de Stendhal dans *De l'Amour* (éd. M. Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 191-196).

à la cause chrétienne, aux côtés de Richard Cœur de Lion : Jakemés substitue ici des réminiscences de la troisième Croisade au souvenir de la quatrième Croisade, peu glorieuse, au cours de laquelle le trouvère historique a trouvé la mort, sans pouvoir combattre. La religion d'Amour se concilie avec la foi chrétienne, et il en ressort que la *fin'amor* devient une vertu bénéfique pour toute la chrétienté, et qu'en la personne du châtelain se réunissent la figure du martyr de Dieu et celle du martyr d'Amour. Sa mort est ainsi relatée comme une mort très chrétienne, après la confession, l'absolution et l'extrême-onction donnée par un cardinal, qui dirige ensuite en Italie le service religieux de son enterrement. Puis, selon Jakemés, la dame meurt d'amour sans avoir été victime d'une tentative d'assassinat par son époux. Sa fin, qui n'est pas un suicide non plus, rappelle celle d'Iseut dans le roman de Thomas¹⁸. Elle apparaît comme un véritable miracle de l'Amour mais aussi du dieu chrétien, qui intervient en sa faveur, après qu'elle a imploré son aide (v. 8102-8163). La *fin'amor* s'associe à nouveau intimement à la foi chrétienne.

Le récit de cette double mort légitime ainsi assez audacieusement l'amour adultère et valide les ambitions didactiques que le romancier réaffirme aussitôt dans l'épilogue (v. 8189-8265). Les amants tendent bien aux lecteurs des modèles de comportement. Leur exemplarité n'a été mise en question que pour s'imposer avec un plus grand éclat, même s'il reste une question lancinante : l'image sublime de la *fin'amor* peut-elle s'inscrire dans la réalité autrement qu'au prix de la souffrance et de la mort ? Est-elle condamnée à ne pouvoir exister que dans le temps forcément limité des premières rencontres et de leur clandestinité, puis les instants de l'agonie, avant l'entrée dans la légende et l'immortalisation rêvée grâce à la littérature ?

Enfin, nous voudrions conclure sur un dernier aspect qui est directement relié à la volonté didactique de Jakemés, c'est le discours autobiographique ou pseudo-autobiographique qu'il nous livre sur sa condition de trouvère et ses amours avec la dame pour laquelle il écrirait son roman (v. 51-54, 8244-65). Les modèles de comportement qu'il dessine, il cherche ainsi à les exploiter à des fins personnelles. S'il partage cette mise en scène avec d'autres romanciers¹⁹, le choix d'un héros trouvère permet un rapprochement plus facile : la célébration du châtelain équivaut à un

18 — *Roman de Tristan et Iseut* de Thomas, dans *Tristan et Iseut, les poèmes français*, op. cit., ms. Sneyd 2, v. 27-37.

19 — Voir J.-L. Grigsby, « The Narrator in *Partonopeu de Blois*, le *Bel Inconnu* and *Joufroi de Poitiers* », *Romance Philology*, 21, 1967-1968, p. 536-543.

auto-portrait idéal. De même Jakemés semble célébrer la dame de Fayel pour que sa propre dame soit tentée de s'identifier à elle, de l'imiter dans son initiation à la *fin'amor* et son consentement, ce qui expliquerait la très longue amplification de la première partie du roman. En représentant une relation amoureuse d'abord interrogée par la dame de Fayel, conquise puis défendue envers et contre tout, il espérerait agir sur les sentiments de sa propre dame. Le lecteur a bien sûr le droit de douter de la sincérité du discours autobiographique de Jakemés, mais il reste que ce dernier conforte les ambitions didactiques dont Jakemés nourrit l'écriture de son roman. Il détourne alors à son profit la notoriété du trouvère pour conquérir son identité de romancier, il s'approprie son héritage et se substitue à lui pour la composition des dernières pièces poétiques enchâssées, à la tonalité didactique très marquée. Son talent de romancier, il le prouve aussi en montrant longuement son héroïne exemplaire en action et en parole, en dressant le portrait séduisant d'une femme amoureuse qui a un sens aigu de la réalité, mais accepte aussi de s'en échapper pour vivre l'absolu de sa passion.

Catherine GAULLIER-BOUGASSAS
Université de Lille 3
ALITHILA

