La mise en scène lyrique de la mort du poète dans le *Roman du Châtelain de Coucy*

Parmi les romans en vers à insertions lyriques du XIII^e^ siècle, le *Roman du Châtelain de Coucy* occupe une place à part, puisqu'il est le seul à s'organiser presque exclusivement autour des œuvres d'un unique poète, un trouvère du XII^e^ siècle qui lui donne son nom et dont les poèmes se retrouvent par ailleurs dans plusieurs chansonniers médiévaux[1]. Il a ainsi pu être défini comme une sorte de biographie poétique inspirée des *vidas* ou des *razos* des troubadours occitans, à l'instar de la *Vita Nova* de Dante qui lui est contemporaine, à cette différence près, toutefois, que le narrateur, un certain Jakemes dont l'identification reste problématique[2], se distingue nettement de son héros tout en se présentant lui aussi comme un poète[3]. Le *Roman du Châtelain de Coucy* semble de ce fait occuper une place intermédiaire entre les romans en vers à

1 — *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel* a été édité en 1936 par J. E. Matzke et M. Delbouille pour la SATF, et traduit par A. Petit et F. Suard en 1986 aux éditions Corps 9 à La Ferté-Milon. Toutes nos références à venir proviendront de ces deux ouvrages.

2 — Le nom de Jakemes est livré par un « engien », une signature en acrostiche repérable dans les derniers vers du roman. Selon M. Delbouille, qui hésite à voir en ce Jakemes un héraut d'armes, un ménestrel ou un jongleur, le plus vraisemblable est qu'il « ait été quelque petit seigneur sans grande fortune, […] un amateur qui rim[ait] pour son plaisir » (*éd. cit.*, p. LXXV). Le fait que Jakemes ait utilisé le *Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel permet d'affirmer que son roman a été composé après 1285 (*ibid.*, p. LXXIV).

3 — Sur cette notion de biographie poétique, voir en dernier lieu S. Menegaldo, « *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel* : la biographie d'un poète ? », *Bien dire et bien aprandre*, t. 20, 2002, pp. 125-141, qui souligne bien la proximité du roman avec les *vidas* et les *razos* occitanes.

insertions lyriques inspirés du *Roman de la Rose* de Jean Renart, où l'attention du narrateur, bien distinct de ses personnages, se répartit par le biais des poèmes insérés entre plusieurs d'entre eux, et les dits en vers à insertions lyriques de Guillaume de Machaut ou de Jean Froissart, où le narrateur qui dit « je » se présente tout à la fois comme le concepteur et le metteur en scène de ses propres poèmes, dans la confection d'une autobiographie poétique très proche cette fois de la *Vita Nova*[4]. Dans ce contexte, la figure du poète prend bien évidemment une place de plus en plus centrale, même si le *Roman du Châtelain de Coucy,* en sa qualité de texte médiateur, maintient une certaine ambiguïté sur son statut, puisque si le héros est poète, le narrateur prétend l'être aussi. Et la mise en scène de cette figure trouve son apogée dans l'épisode conclusif ou pré-conclusif du roman, celui de la mort du poète, prélude à l'épisode fameux du cœur mangé, qui renvoie implicitement aux *vidas* des troubadours puisqu'il se trouve déjà dans la biographie du troubadour Guilhem de Cabestanh[5]. Cette importance donnée à la mort du poète, qui au moment de son trépas produit ses plus beaux chants, n'est pas absolument nouvelle puisqu'elle se rencontre déjà dans le *Tristan en prose* lors de la mort de Kahédin, victime de son amour sans espoir pour Yseut[6]. Mais le *Roman du Châtelain de Coucy* la met en scène d'une manière particulièrement élaborée qui nous paraît mériter d'être examinée de près, tant par les relations qu'elle établit entre les deux figures de poètes qui émergent du roman, celle du narrateur et celle du héros, que par le jeu qu'elle instaure entre deux expressions possibles du lyrisme, lyrisme en vers et lyrisme en prose.

Commençons par rappeler brièvement l'intrigue du roman. Le Châtelain de Coucy, que le narrateur prénomme Renaut, tombe amoureux d'une noble dame, la dame de Fayel, et lui déclare son amour par l'intermédiaire d'une chanson. Après avoir résisté pendant un certain temps, comme le veut la topique, la dame se laisse séduire à la fois par les talents poétiques du Châtelain et par sa vaillance au combat, prouvée dans les tournois. Mais une autre

4 — C'est pourquoi C. Marchello-Nizia le situe « à la charnière du type I et du type II » d'après la typologie établie par J. Cerquiglini pour les insertions lyriques, le type I regroupant les textes du XIII^e^ siècle et le type II ceux du XIV^e^, en particulier ceux de Machaut (voir *Perspectives Médiévales*, n°3, 1977, pp. 9-14 et pp. 21-22).

5 — Pour une présentation exhaustive des textes qui ont exploité et transmis ce motif, voir J.-J. Vincensini, « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du « cœur mangé » dans la narration médiévale », *Senefiance*, t. 30, 1991, pp. 441-459.

6 — Voir A. Rabeyroux et V. Roland, « La mort du trouvère : Kahédin et la mise en scène du lyrisme », *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, Paris, Champion, 1990, pp. 191-205.

dame, amoureuse du Châtelain et repoussée par lui, cherche à se venger en faisant naître des soupçons dans l'esprit du mari. Ce dernier s'avise alors d'un subterfuge : il feint de vouloir partir à la croisade pour inciter son rival à se croiser lui aussi, puis revient sur sa décision. Le Châtelain doit partir seul et se bat vaillamment, jusqu'au moment où il est blessé par une flèche empoisonnée. Sur le point de mourir, il demande à son fidèle écuyer de faire embaumer son cœur et de le porter à sa dame en gage ultime de son amour. Mais le mari intercepte l'envoi, fait cuisiner le cœur et le fait absorber à sa femme à son insu, avant de lui avouer l'horrible vérité. La dame déclare alors qu'après un mets si délicieux elle ne prendra plus jamais aucune autre nourriture, et meurt de douleur. Comme l'a bien montré Claude Lachet[7], les poèmes lyriques insérés dans le roman sont la source, le lieu d'engendrement de tout le texte, ce qui procède de la technique du « montage », un peu comme dans les dits de Guillaume de Machaut, pour reprendre le lexique employé par Jacqueline Cerquiglini dans sa typologie des insertions lyriques[8] : en effet l'amour qui naît entre le Châtelain et sa dame se conforme en tous points aux topiques courtoises, la dame jalouse joue le rôle traditionnel du « losengier », enfin le départ outre-mer reprend les poncifs de la chanson de croisade. En examinant de près la première partie du roman, celle qui raconte la naissance et le développement du sentiment amoureux, Wagih Azzam a même proposé de voir dans la savante lenteur de la narration, qui peut déconcerter voire lasser le lecteur moderne, une tentative d'inscription dans la trame du récit du rythme répétitif, presque incantatoire, de la lyrique courtoise[9].

Qu'en est-il de l'avant-dernier épisode auquel nous nous attachons aujourd'hui, celui qui raconte la mort du poète ? Si nous faisons débuter cet épisode à la prise de conscience, faite presque simultanément par le Châtelain et sa dame, du caractère inéluctable de leur séparation, amenée par la découverte du stratagème du mari – comme nous y invite le découpage opéré par la traduc-

7 — 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, 1992, pp. 47-60.

8 — J. Cerquiglini, « Pour une typologie de l'insertion », *art. cit.*, p. 11. Le « montage » caractérise le type II, contrairement au « collage » qui caractérise le type I, celui qui regroupe les romans en vers du XIII^e^ siècle. Dans la technique du « montage », les poèmes sont cités en entier, ce qui est en effet le plus souvent le cas dans le *Roman du Châtelain de Coucy*.

9 — W. 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*, supplément au n° 28 de *Perspectives Médiévales*, 2002, pp. 275-286.

tion de François Suard et d'Aimé Petit[10] –, deux pièces lyriques s'y succèdent à quelques dizaines de vers d'intervalle. D'abord une chanson de croisade présentée à juste titre comme une création du Châtelain « en ramembrance » de sa dame (v. 7344), ensuite un virelai présenté lui aussi comme une composition du Châtelain de Coucy, mais dont l'origine et le statut restent beaucoup plus ambigus. Nous allons donc examiner ces deux poèmes tour à tour.

La chanson de croisade a unanimement été identifiée comme l'un des poèmes vraiment composés par le trouvère du XIIe siècle, ce qui n'est pas le cas de tous les poèmes insérés[11]. Alain Lerond, le savant éditeur des œuvres du Châtelain, la place sans hésiter en tête des « chansons authentiques » de ce dernier[12]. Outre les deux manuscrits, tous deux du XIVe siècle, qui nous ont transmis le roman, nous l'ont en effet conservée une petite dizaine de chansonniers du XIIIe et du XIVe siècles qui tous l'attribuent au Châtelain. Sa facture plaide d'ailleurs en ce sens, puisqu'il s'agit d'une chanson de forme très classique composée de six huitains de décasyllabes et d'un envoi de quatre vers, chaque huitain étant bâti sur deux rimes qui se répètent à chaque fois sur deux strophes, hormis pour le dernier vers, qui présente une rime isolée répétée tout au long de la chanson. On peut voir dans cette chanson, censée avoir été composée par le Châtelain au cours du voyage qui l'emmène en Terre Sainte, la matrice même du dénouement, car non seulement elle évoque le départ en croisade en faisant du poète un « pelerins » (v. 7381) qui doit se « desevrer de [sa] douce compaingne » et s'en aller « sans li en terre estraingne » (v. 7350 et v. 7358), mais encore elle introduit discrètement le motif du cœur extrait du corps, puis embaumé, à travers des allusions récurrentes à la séparation du cœur et du corps. La troisième strophe, notamment, se clôt sur une interrogation pathétique qui présente cette séparation comme éminemment souhaitable : « Comment me poet li coers el corps durer / Qu'il ne me part ? Ciertes trop est mauvais » (vv. 7369-70). Or cette strophe devait être particulièrement célèbre, puisque c'est elle et elle seule que reproduit

10 — Avant le dernier chapitre intitulé « le cœur mangé », cette traduction isole en effet un chapitre (le chapitre VIII) intitulé « départ à la croisade ; exploits et mort du châtelain », qui débute au v. 7050 du roman et s'achève au v. 7902 (juste avant que l'écuyer ne rencontre le mari trompé). Nous avons suivi cette suggestion qui nous semble pertinente, car l'unité de ce passage se fonde sur une exploitation, sous toutes ses formes, de la thématique de la séparation.

11 — Pour une liste de ces poèmes et leur degré d'authenticité, voir M. Delbouille, *éd. cit.*, pp. LXV-LXVI.

12 — *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XIIe-début du XIIIe siècle)*, éd. A. Lerond, Paris, PUF, 1964, pp. 57-62 : « notre poète est l'auteur certain de la chanson » (p. 61).

Gerbert de Montreuil dans un épisode du *Roman de la Violette*, à un moment où le héros, Gérard, se plaint d'être séparé de son amie Euriaut[13]. Elle est du reste amenée par la première strophe, dont la chute met d'emblée en relation la douleur du cœur et la nécessité du trépas, annonçant ainsi discrètement le dénouement : « S'ainc nus moru pour avoir coer dolent / Ja n'iert par moi mes meüs vers ne lais » (vv. 7353-54).

Avec cette chanson de croisade, Jakemes reprend donc un poème vraiment composé par le Châtelain de Coucy pour en tirer des harmoniques qui vont structurer toute sa narration. Les octosyllabes narratifs qui précèdent l'insertion lyrique sont en effet littéralement saturés par la répétition du mot « cœur » et, étroitement associée à ce mot, par la thématique de la douleur, de la séparation et de l'échange des cœurs[14]. Ainsi, dans le dernier entretien qu'il lui est donné d'avoir avec sa dame, le Châtelain, après avoir dit d'entrée de jeu : « au coer m'afole / Çou que departir nous couvient » (vv. 7225-26), répète plusieurs fois à son amie que ce cœur lui appartient et ne pourra donc le suivre à la croisade : « li coers est vos » (v. 7229), « mon coer o vous emporterés » (v. 7255), « car jou yrai en corps sans coer » (v. 7249). Elle, de son côté, après avoir évoqué le « contraire » qu'elle ressent « au coer » (v. 7295), lui offre ses cheveux comme substitut de ce cœur qu'elle ne peut malheureusement pas séparer de son corps : « Vous les emporterés o vous / Et avoec est vos mes coers tous ; / Et se sans mort je le pooie / Partir, je le vous bailleroie » (vv. 7314-17). On peut même soupçonner Jakemes, comme il l'a fait en d'autres endroits[15], d'avoir légèrement modifié le texte de la chanson pour rendre l'effet de saturation encore plus marqué. Ainsi l'avant-dernier vers de la quatrième strophe, qui dans l'édition d'Alain Lerond, fondée sur le texte des chansonniers, affirme : « Ne je ne puiz l'amour de moi oster[16] », devient dans le roman : « Ne je ne puis de li mon coer oster » (v. 7377). Le romancier joue ainsi sur une mémoire collective qu'il infléchit discrètement et qu'il encourage à agir dans le vers introducteur de la chanson en rappelant que « ce cant » qu'il va reproduire, « on [l']a recordé moult souvent » (v. 7346).

Le cas du deuxième poème est bien différent. Son authenticité est en effet plus que douteuse, puisqu'il ne figure dans aucun

13 — Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, éd. D. L. Buffum, Paris, SATF, 1928, vv. 4615-32.

14 — Comme l'a déjà bien montré H. Solterer, « Dismembering, remembering the Châtelain de Couci », *Romance Philology*, t. 46/2, 1992, pp. 103-124 (voir notamment les pp. 110 ss).

15 — Voir C. Lachet, *art. cit.*, pp. 53-55.

16 — *Éd. cit.*, p. 59, v. 31.

chansonnier et qu'il n'a même été conservé que dans un des deux manuscrits qui nous ont transmis le roman, le manuscrit *B* – certes le meilleur des deux. C'est pourquoi Maurice Delbouille juge son attribution au Châtelain « fort suspecte » et se demande si ce poème n'est pas « l'œuvre du romancier lui-même[17] ». À sa suite Alain Lerond le range sans hésiter dans la catégorie des « chansons rejetées » en alléguant qu'il pense lui aussi que « c'est vraisemblablement Jakemes qui l'a écrit[18] ». Enfin Claude Lachet reprend les conclusions des deux éditeurs tout en allant un peu plus loin qu'eux, puisqu'il voit là une volonté du romancier de « rivalise[r] avec le protagoniste » en « créant des textes lyriques » : « le créateur finit par se substituer à sa créature en introduisant dans la narration un virelai qu'il a, selon toute vraisemblance, rédigé en personne[19] ». Cette dernière suggestion est particulièrement intéressante, car comme nous l'avons déjà dit brièvement le romancier, dans son prologue et dans son épilogue, se présente comme un poète qui a composé son roman pour rendre hommage à sa dame. L'affabulation n'est pas neuve, puisqu'on la trouve déjà, dès la fin du XII^e^ siècle, dans *Partonopeus de Blois* et dans *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, pour ne citer qu'eux. Elle n'en est pas moins signifiante, puisque, comme l'a bien vu Danielle Quéruel, elle tend à transformer le roman en « une longue lettre d'amour qu'un auteur-poète adresse à la dame qu'il souhaite séduire[20] ». Dans ce contexte il n'est pas indifférent que la dernière pièce lyrique insérée dans ce roman, celle qui est censée avoir été composée par le poète mourant, soit l'œuvre du romancier lui-même. L'*agôn* poétique devient assez évident et se charge de plusieurs significations, que l'on considère la forme du poème ou la thématique qu'il met en œuvre.

Le poème apparemment composé par Jakemes est en effet un virelai, et même un virelai « classique » de trois couplets de douze vers, précédés et suivis d'un refrain de six vers, avec une séquence de rimes qui se répète de strophe en strophe[21]. Il s'agit là d'un fait bien établi, mais dont toutes les conséquences ne semblent pas avoir encore été tirées par la critique. Car le virelai, à la fin du XIII^e^ siècle, n'est pas une forme banale. Pierre Bec, qui rappelle que son âge d'or a été le XIV^e^ siècle, le distingue soigneusement

17 — *Éd. cit.*, p. LXVI.
18 — *Éd. cit.*, p. 223.
19 — C. Lachet, *art. cit.*, pp. 59-60.
20 — D. Quéruel, « Lettres d'amour et art épistolaire dans le roman du *Castelain de Couci et de la dame de Fayel* », *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, 1999, t. II, pp. 759-771 (cit. p. 760).
21 — Nous reprenons ici la description donnée par A. Lerond, *éd. cit.*, p. 223.

du vireli en vogue aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, et note que le premier virelai attesté est une pièce d'inspiration courtoise écrite à la fin du XIII^e^ siècle par Jehannot de Lescurel, un poète-musicien original et novateur mort prématurément en 1303[22]. C'est chez lui qu'on trouve pour la première fois la configuration destinée ensuite à devenir classique, soit un refrain post-strophique qui ouvre la pièce, puis des couplets composés de deux parties, l'une variable, l'autre adaptée par les rimes au refrain, et suivis chacun du refrain. Telle est bien la forme donnée par Jakemes au poème qu'il attribue au Châtelain de Coucy, une forme qui s'apparente, plus encore qu'au virelai de Jehannot de Lescurel, où le refrain reste court, puisqu'il se limite à deux vers, aux virelais de Guillaume de Machaut, tels qu'on peut par exemple les trouver dans le *Voir Dit*: chez Jakemes comme chez Machaut le refrain s'allonge, jusqu'à atteindre six ou sept vers. Or on sait que Machaut est considéré comme le véritable inventeur du virelai, dont il a fixé la forme, et auquel il donne d'ailleurs le nom de « chanson balladée ». Il est donc assez remarquable de trouver à cette date précoce, dans notre roman, une véritable « chanson balladée », c'est-à-dire une forme qui devait à cette époque apparaître comme la manifestation d'une audacieuse modernité.

Cette modernité n'a pas, il est vrai, suscité l'enthousiasme de la critique. Pour Maurice Delbouille, le virelai de Jakemes « se distingue surtout par la platitude de son contenu et par la maladresse alambiquée de sa forme[23] ». La condamnation semble sans appel. Mais Alain Lerond, plus indulgent, ou plus avisé, relève un certain nombre de recherches formelles qui à son avis procèdent d'un effet conscient, comme le choix de rimes homonymes et de rimes identiques – accidentelles dans la poésie courtoise –, ainsi que le choix de rimes du simple au composé, beaucoup plus denses chez Jakemes que chez les trouvères[24]. Ainsi dans la première strophe, qui file un éloge de la dame, le substantif « figure » rime avec le verbe « figure », deux vers plus loin le verbe « seïr » rime avec lui-même, et deux vers plus loin encore « veïr » rime avec son composé « pourveïr ». On obtient ainsi une poésie certes alambiquée, mais moins maladroite qu'ingénieuse, où le déroulement sinueux du vers, ponctué par les reprises qui produisent un effet

22 — P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, t. I, pp. 234-240. Sur Jehannot de Lescurel, voir aussi J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, PUF, Quadrige, 1984, pp. 229-231.

23 — M. Delbouille, *éd. cit.*, p. LXIV.

24 — A. Lerond, *éd. cit.*, p. 224.

d'écho, cherche à épouser les détours d'une pensée subtile qui quémande en douceur :

Elle est douce em pourtraiture,
Si croi de fourmer Nature
N'en ot le pooir ;
Dius li fist corps et figure,
Par quoi en mon coer figure
Desir et espoir.
Mais dangiers ne poet seïr
A moi, car souvent seïr
Me fait en paour.
Pité desire a veïr :
Bien me poroit pourveïr
Sa grande douchour. (vv. 7570-82)

La présence d'une hétérométrie fondée sur un rythme impair, qui fait alterner des vers de sept et de cinq syllabes, suivant un procédé qu'on rencontre aussi chez Machaut, participe à cette recherche formelle en essayant peut-être de pallier, par son rythme dansant, l'absence de mise en musique. Aucune notation musicale n'a en effet été retrouvée pour ce poème, alors que la chanson de croisade composée par le Châtelain de Coucy se chantait sur un air sans doute très connu que nous ont conservé les chansonniers et qui offre certains effets expressifs visant à mettre en valeur les mots du texte ; ainsi dans les deux premiers vers (« A vous, amant, ains qu'a nule autre gent / Est bien raisons que ma dolour complaigne »), la descente de la voix sur une note plus basse et plus grave pour le mot « dolour » cherche visiblement à accorder la sémantique du mot à son effet phonique[25]. Il y a donc dans la chanson du Châtelain une musicalité expressive que semble chercher à concurrencer, mais avec d'autres procédés, le virelai. On peut alors penser à ce qu'écrit Daniel Poirion dans le chapitre où il analyse l'emploi de cette forme chez Guillaume de Machaut. Tout en reconnaissant que « la structure du virelai en rend la lecture parfois difficile », il affirme que l'intérêt de cette structure est d'« offr[ir] à l'artiste l'occasion de déployer son talent en marge de la tradition » et conclut : « le virelai devait permettre aux poètes de rivaliser avec la chanson des troubadours[26] ». C'est bien ce qui

25 — On peut trouver la musique de cette chanson dans *Chansons des trouvères*, éd. S. N. Rosenberg et H. Tischler avec la collaboration de M.-G. Grossel, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1995, pp. 384-385.

26 — D. Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965 et Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 326-333.

se passe dans notre roman, puisque le virelai conclusif tranche sur l'ensemble des autres pièces lyriques attribuées par Jakemes, souvent de manière légitime, au Châtelain de Coucy, pièces qui sont toutes des chansons ou *cansos,* c'est-à-dire la forme préférée des trouvères et des troubadours[27].

Une question se pose alors : pourquoi Jakemes a-t-il attribué ce dernier poème au trouvère du XII^e^ siècle, en usant d'une supercherie qui à son époque ne pouvait probablement tromper personne ? Car il est douteux que le public noble auquel étaient destinés les romans, un public sans doute averti des formes prosodiques, sinon musicales, ait pu croire un instant que le Châtelain de Coucy était bien l'auteur d'une forme aussi novatrice que le virelai. Il faut peut-être alors se reporter aux quelques vers narratifs qui introduisent le poème, des vers sur lesquels François Suard a déjà attiré l'attention[28]. Dès que le Châtelain, mortellement blessé par une flèche empoisonnée, s'aperçoit « ciertainnement / Que vivre ne poet longhement », « Si s'apensa que il feroit / Ce cant c'aucuns boins canteroit » (vv. 7559-62 : « il décida de composer ce chant, qu'un bon trouvère pourrait chanter »). On pourrait croire à première lecture que le héros pense ici à faire connaître son dernier poème à sa dame, après son trépas, par l'intermédiaire d'un messager auquel il le confierait et qui irait le lui chanter. Mais la suite du récit dément cette supposition, puisque jamais la dame ne connaîtra le virelai. L'intention du Châtelain est donc plus subtile, et elle permet de comprendre la thématique du poème, en apparence aussi mal adaptée que possible au contexte narratif, puisque le poète chante les louanges de sa dame et surtout requiert ses faveurs alors qu'il est sur le point de trépasser, ce qui peut paraître absurde. Comme le note très justement Claude Lachet, « ce virelai où l'amant soumis requiert la pitié de la *domina* s'adapte sans doute mieux à la situation de Jakemes qu'à celle du Châtelain qui, en la circonstance, agonise sur le navire le ramenant en France[29] ». L'« aucuns boins » mentionné dans l'introduction narrative pourrait donc bien être Jakemes en personne, ce « bon trouvère » qui, après la mort de son modèle, va continuer à faire vivre et retentir le grand chant courtois. La fausse attribution du virelai au Châtelain s'apparenterait alors à

27 — Sur les cinq « cancons » attribuées par Jakemes au Châtelain, trois sont jugées « authentiques » par A. Lerond, une « possible » et une « douteuse ». Une sixième chanson insérée sans nom d'auteur est attribuée à Gace Brulé par tous les chansonniers. Il peut être intéressant de noter que le virelai final est lui aussi appelé « cancon » (v. 7609).

28 — F. Suard, « Le *Roman du Castelain de Couci* et l'esthétique romanesque à la fin du XIII^e^ siècle », *Mélanges Jean-Charles Payen*, Caen, 1989, pp. 355-367 (p. 360).

29 — C. Lachet, *art. cit.*, pp. 59-60.

une passation de pouvoirs, ou de relais, dans une communion ou une symbiose qui dépasserait l'affrontement agonistique en faisant se superposer, voire se confondre, la figure des deux poètes.

À bien y regarder, en effet, la thématique mise en œuvre par le virelai leur convient à tous les deux. Car si Jakemes, du prologue à l'épilogue du roman, se présente comme un amant tourmenté par l'amour et poétiquement dévoué au service de sa dame, le Châtelain est lui aussi, dans ses derniers instants, tout autant tourmenté par son amour inassouvi, puisqu'il y a deux ans qu'il n'a pas revu son amie, que par la flèche empoisonnée qui s'est fichée dans son côté. Le texte narratif le dit très clairement : « Car li castellains se complaint / Souvent et dist que plus l'ataint / Li desirs qu'il a dou veïr / Sa dame ains qu'il doie morir / Que ne face li maus qu'il trait » (vv. 7519-23 : « le Châtelain se lamente souvent, et dit qu'il souffre plus du désir qu'il a de voir sa dame avant de mourir, que du mal qui l'a frappé. »). Les symptômes ressentis par le Châtelain, pâleur, maigreur et dépérissement croissant, s'apparentent d'ailleurs aux symptômes du mal d'amour[30]. Dans ce contexte, le « grant quariel envenimé » qui a frappé le Châtelain « plus d'unne paume ens el costé » (vv. 7487-88) peut donc apparaître comme une réactivation ou une narrativisation, une inscription dans la diégèse, de la fameuse métaphore de la flèche du dieu Amour, de la même manière que la fiction du cœur enlevé de la poitrine du Châtelain, puis porté à son amie, va réactiver ou narrativiser la non moins fameuse métaphore du cœur séparé du corps et de l'échange des cœurs[31]. La fonction du virelai est alors de souligner le sens véritable qu'il faut donner à la blessure en insistant sur la « grietés que [li] cuers endure / tout pour amoureuse ardure » (vv. 7583-84) ou sur la nécessité pour la dame d'« [avoir] cure / de [son] ami qui mal cure » (vv. 7596-97 : « d'avoir souci de […] son ami qui plaint son mal ») – tout comme la chanson de croisade, en mettant en œuvre la métaphore du cœur séparé du corps, préparait l'extraction finale du cœur du Châtelain et donnait à cette extraction son véritable sens. D'une métaphore à l'autre, les deux poètes collaborent, et ce qui au vu des formes concurrentes, chanson contre virelai, pouvait apparaître comme un *agôn* se transforme ici en une sorte de communion féconde[32].

30 — Voir notamment les vv. 7513-16 : « Ensi fu lonc tans sans garir / Palir l'estoet et amagrir / Riens ne vaut ce que mire font: / Ses corps dessenist tous et font ».

31 — Comme le note à juste titre S. Menegaldo (*art. cit.*, p. 137), ce « trajet du métaphorique vers le propre » est également typique des *vidas* de troubadours.

32 — Cf. encore S. Menegaldo, qui parle du « jeu d'assimilation qui s'instaure […] entre le narrateur et son héros » à l'intérieur de « la même vaste communauté des poètes amoureux » (*art. cit.*, p. 140).

Cette communion se limite-t-elle au romancier et à son héros ? Peut-être pas, et c'est là qu'il faut prendre en compte d'autres formes qui, quoique non prosodiques, participent sans doute à la mise en scène lyrique de la mort du poète. Deux discours assez élaborés du Châtelain ont en effet, depuis quelque temps déjà, retenu l'attention des critiques : d'une part la lettre qu'il fait écrire à son amie juste après avoir composé le virelai, et d'autre part un vibrant éloge de l'amour qui prend la forme d'un congé et qu'il prononce juste avant de mourir. Ces deux discours, bien qu'attribués au Châtelain dans la fiction narrative, sont évidemment l'œuvre de Jakemes et ils sont composés tous deux en vers non-clos, c'est-à-dire en octosyllabes à rimes plates qui ne se distinguent guère, formellement parlant, du reste du récit. Leur caractère lyrique a pourtant été signalé plusieurs fois, tant par François Suard que par Claude Lachet, pour ne citer qu'eux[33]. Ils semblent donc témoigner d'un désir du romancier d'affranchir la lyrique des formes prosodiques pour l'étendre au vers narratif, assimilable dans une certaine mesure à la prose, comme l'avait fait avant lui le *Roman de Tristan en prose*.

Le rôle joué par les lettres et les échanges épistolaires dans le *Châtelain de Coucy,* après avoir été mentionné brièvement par Christiane Marchello-Nizia[34], a été étudié par Danielle Quéruel de manière approfondie. « Leur présence, écrit-elle, permet de réunir narration et lyrisme, devient instrument du récit en même temps que de l'émotion[35] ». Elle s'est notamment attachée à la dernière lettre, « insérée dans un contexte particulièrement dramatique » puisqu'elle est destinée à être jointe au coffret où le Châtelain renvoie à sa dame, avec les cheveux qu'elle lui avait donnés, son propre cœur, en notant qu'elle fait couple avec le virelai, « l'auteur utilis[ant] conjointement les deux procédés qui caractérisent son écriture[36] ». Cette lettre prend en effet un caractère lyrique particulièrement accusé, d'abord parce qu'elle revêt d'emblée la forme du salut d'amour (« Vous manch, ceste darraine fie / Grant plenté d'amour et salus », vv. 7650-51), ensuite et surtout parce qu'elle revient dans son premier mouvement sur la métaphore de l'échange des cœurs, déjà concrétisée, comme on l'a vu plus haut, par le don des cheveux de la dame, et destinée à l'être plus encore par le don de son cœur que médite le poète mourant : « Et pour

33 — F. Suard, *art. cit.*, p. 361 et C. Lachet, *art. cit.*, p. 59.

34 — 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* », *art. cit.*, p. 22.

35 — D. Quéruel, « Lettres d'amour et art épistolaire… », *art. cit.*, p. 771.

36 — *Ibidem*, pp. 769-770.

cou que je sai et croi / Que vo coer emportai o moi […] / Vous envoie jou mon coer ore » (vv. 7661-62 et v. 7668). Elle réactive ainsi le contenu des deux poèmes précédents, puisqu'elle précise aussi, à l'instar du virelai, que « nus vrais amans / ne morra de coer plus dolans » (vv. 7671-72), tout en préparant de manière très matérielle et très concrète l'insertion de la métaphore du cœur dans la diégèse, comme le veut son statut mixte, lyrico-narratif. En effet, contrairement à ce qu'écrit Danielle Quéruel[37], la dame, qui ne recevra jamais ni chanson ni virelai, prendra connaissance de la lettre, puisque son mari, afin de lui démontrer que le cœur qu'elle vient de manger est bien celui du Châtelain, ouvrira cette lettre et la lira devant elle de bout en bout : « Les trecces li moustre en apiert / Et puis la lettre desploia / De chief en chief leüwe l'a […]. / Et dist : « Dame, or creés sans faille / Que vous son coer mengié avés ; / De ciertain savoir le poés » (vv. 8092-8102). On voit bien ici l'intérêt d'étendre le lyrisme au sein du narratif : la lettre, à la fois poème d'amour et preuve concrète entraînant le dénouement, devient bel et bien « instrument du récit en même temps que de l'émotion ».

La fonction de la dernière lettre ne s'arrête toutefois pas là. Car dans son deuxième mouvement, le salut d'amour du Châtelain à sa dame se transforme en une sorte de litanie tissée de métaphores qui évoquent les litanies de la Vierge :

> Gemme, zaphirs, rose nouvielle,
> Sour toutes dames li plus bielle
> Et li mieudre entre les meillours,
> Sourondans de biens et d'onnours, […]
> De tous biens tresors et riquaice,
> Et de pité douce fontainne,
> De tous biens sourondans et plainne,
> Tres finne et noble dame gente,
> Sour toutes autres florie ente. (vv. 7681-92)

Le modèle épistolaire est sans doute ici le *Tristan en prose*, dont Danielle Quéruel a bien noté la parenté avec notre roman[38], une parenté qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant puisque le Châtelain lui-même, dans l'un des poèmes que lui attribue Jakemes et qui fait partie de ses chansons authentiques, se compare à Tristan : « C'onques Tristans qui but le buverage / Si loiaument n'ama sans departir » (vv. 834-35). D'un chevalier-poète à l'autre, la communion et la communauté des poètes s'élargissent. En lisant les

37 — *Ibid.*, p. 766.
38 — *Ibid.*, p. 771.

vers de Jakemes, on peut en effet penser soit aux vers composés par Kahédin pour Yseut juste avant de mourir, dans une lettre-poème qu'il lui transmet par l'intermédiaire d'un joueur de harpe (« douche Yseut, des roïnes dame / biautés du siecle, estoile et game[39] »), soit à une lettre écrite à Yseut par Tristan lors d'aventures qui le mènent loin de la Joyeuse Garde : « a vous, ma ciere dame Yseut […], qui estes la rose et le lis et le biauté de cest monde…[40] ». L'intérêt de ce modèle épistolaire est que, à l'instar ou plutôt à l'inverse de Gautier de Coinci transformant la Vierge en dame, il tend à métamorphoser la dame en une créature séraphique qui participe à la sphère du divin, préparant ainsi tant le congé d'amour que le dénouement du cœur mangé.

Le congé d'amour, tout dernier discours prononcé par le Châtelain, affiche lui aussi d'emblée son caractère lyrique en démarquant le fameux *Congé* d'Adam de la Halle, comme l'a bien vu François Suard[41]. Ses deux premiers vers, « Adieu, amours, tres douce amie / Je prenc congié, car je devie » (vv. 7763-64), évoquent en effet très précisément à la mémoire les trois premiers vers de la strophe V du *Congé,* « Adieu, amours, tres douche vie / Li plus joieuse et li plus lie / Qui puist estre fors paradis », d'autant que quelques vers plus loin il est fait aussi mention du « parradis » (v. 7769). La suite du discours, qui prend la forme d'un véritable hymne à l'amour, évoque toutefois plutôt, de nouveau, le *Tristan en prose*. On pense par exemple au vibrant plaidoyer prononcé par Tristan en réponse à la question que lui pose Hélie, « or me dites de con grant pooir est Amours » : « Amours si est bien comme uns diex […]. Amours fait de couart, hardi, et de hardi, coart quant il li plaist. Amours si signourist le monde a son voloir. Ele en est dame et maistresse[42] ». À l'instar de Tristan, le Châtelain affirme lui aussi la souveraineté et même la divinité d'Amour, dont tous deux font une figure féminine comme chez les troubadours : « Car cescuns fait, sans faire fable / Amant, ami et amiable […]. / Il m'est avis, selonc mon us, / Que Amours soit diex en ce monde […] / Car elle est de moi souverainne ; / Bien m'a tenu en son demainne » (vv. 7777-7802). Or la reprise de cet hymne à l'amour prend un sens tout particulier dans le contexte de la croisade, destinée en principe au service d'un autre Dieu. Cela est souligné par le narrateur lui-même dans les quelques vers qui suivent le congé.

39 — *Le Roman de Tristan en prose*, t. I, éd. Ph. Ménard, Genève, Droz, 1987, p. 239.

40 — *Le Roman de Tristan en prose*, t. VII, éd. D. Quéruel et M. Santucci, Genève, Droz, 1994, p. 127.

41 — F. Suard, *art. cit.*, p. 361.

42 — *Le Roman de Tristan en prose*, t. VI, éd. E. Baumgartner et M. Szkilnik, Paris, Droz, 1993, p. 319.

Le Châtelain, sentant sa mort prochaine, demande à se confesser ; son écuyer Gobert amène alors auprès de lui un cardinal qui, après lui avoir donné la communion, cherche à le réconforter à lui disant : « Amis, n'aiyés pavour / Car vous trespassés el labour / Et el sierviche Jhesucrist » (vv. 7843-45). Le lecteur qui vient de lire l'hymne à l'amour ne peut s'empêcher de se demander s'il n'y a pas dans cette méprise l'expression d'une discrète ironie, d'autant que les dernières paroles du Châtelain s'adressent en fait à son amie : « « Gobiert, salués moi ma dame ! » / Plus ne dist mot, ains rendi ame » (vv. 7853-54).

Il faudrait pourtant se garder de conclure trop vite en ce sens. Car tout l'épisode de la mort du Châtelain est marqué par cet inextricable mélange entre spirituel et sensuel, profane et divin, qui caractérise toute la lyrique courtoise. Là encore la matrice peut être trouvée dans l'avant-dernière chanson prêtée au Châtelain, qui mêle discrètement, comme nombre de chansons de croisade, service de la dame et service de Dieu[43]. Mais Jakemes va en ce domaine beaucoup plus loin que son modèle avec l'audacieux épisode du cœur mangé qui, sous la forme qu'il lui a donnée en substituant au meurtre de l'amant par le mari le don spontané de son cœur par l'amant, prend une connotation religieuse assez marquée, à la limite du sacrilège. Helen Solterer a évoqué à ce propos, à juste titre, « the power of [the] Eucharistic paradigm[44] », la dame communiant au cœur du Châtelain comme le fidèle communie au corps du Christ, et Claude Lachet est allé jusqu'à proposer un parallèle entre l'héroïne et Galaad : « semblable à Galaad, l'élu de la *Queste del Saint Graal*, trépassant après avoir contemplé l'intérieur du saint Vase […], la dame de Fayel sucombe après avoir « communié ». Car la « scène » de cardiophagie se métamorphose en quelque sorte en une « Cène » courtoise où le cœur, réduit à l'état d'organe, s'élève de l'ordre de la chair à l'ordre de la charité, devient une nourriture spirituelle, une relique sacrée, un viatique pour accéder à l'éternité de l'Amour[45] ». On le voit : l'invention est ingénieuse, mais audacieuse, et demandait à être préparée. On peut alors supposer que Jakemes a tiré parti des modèles lyrico-narratifs, ou plutôt lyrico-discursifs, que lui offrait le *Tristan en prose* pour introduire progressivement dans son roman, des litanies adressées à la dame à l'hymne prononcé en l'honneur

43 — Voir ce qu'écrit à ce sujet P. Bec à la suite de J. Frappier (*op. cit.*, t. I, p. 154), et voir aussi l'envoi de la chanson : « Va, cancons, si t'en croie / Que je m'en vois siervir Nostre Seignour ; / Si saciés bien, dame de grant valour, / Se je revieng, que pour vous siervir vais » (vv. 7395-98).

44 — H. Solterer, *art. cit.*, p. 121.

45 — C. Lachet, *art. cit.*, p. 59.

du dieu Amour, cette confusion subtile entre érotisme et spiritualité, foi courtoise et foi chrétienne, qui distingue et illumine tout son dénouement.

L'épisode de la mort du poète, dans le *Châtelain de Coucy*, apparaît donc comme un épisode particulièrement travaillé, un véritable laboratoire d'expériences lyriques où se jouent à la fois un *agôn* entre poètes de générations différentes et une collaboration, voire une communion qui rassemble tous ces poètes dans une commune recherche de la beauté formelle. Car le trouvère du XII^e^ siècle n'est pas seul en cause. Assurément ses chansons, et en l'occurrence sa chanson de croisade, constituent la matrice de l'inspiration de Jakemes et le point de départ de la plupart de ses inventions, de sorte que le don de son cœur prend aussi un sens poétique, prouvant, selon l'heureuse formule d'Helen Solterer, que comme le Christ il faut accepter d'être « démembré » pour être « remembré »[46]. Mais d'autres poètes sont aussi convoqués, l'auteur du *Tristan en prose*, Adam de la Halle, sans parler de Tristan lui-même, le chevalier-poète légendaire qui peut apparaître comme un double du Châtelain, dans une démarche syncrétique qui confond volontairement, comme d'ailleurs l'ensemble du roman, personnages historiques et personnages de fiction. À l'établissement de cette communauté de poètes, l'*incipit* de la chanson de croisade d'ailleurs invitait en s'adressant à l'ensemble des amants : « A vous, amant, ains qu'a nule autre gent » (v. 7347). Sa force est de faire comprendre que, grâce à la passation d'un relais de siècle en siècle, le poète ne meurt jamais. Bien au contraire, c'est de sa mort que jaillit la poésie.

Francine Mora
Université de Versailles
Saint-Quentin-en-Yvelines

46 — Voir les pp. 118-122 de son *art. cit.* (« relaying the poetic body »).