

## Les chevaliers-poètes dans le *Meliador* de Froissart

Lorsque Meliador quitte le château de Montségur, après s’y être présenté sous le déguisement d’un joaillier à celle qu’il aime, Hermondine, le valet du chevalier commente la situation dans les termes suivants :

[...] « Se la parfaite  
Hermondine que tant amés,  
Pour qui dolereus vous clamés,  
Savoit or que ses jeueliers  
Fust uns si friches chevaliers  
Qui, pour s’amour, fesist cançons,  
Certes ce seroit bien raisons  
Que elle en eüst grant merveille. »<sup>1</sup> (vv. 12582-89)

Par cette intervention, Lansonnet, écuyer de Meliador, résume un attrait et une spécificité essentiels du roman de Froissart : le double statut de son héros, et d’une bonne partie des autres personnages masculins de l’œuvre, qui brillent tour à tour par leurs exploits chevaleresques et par leurs talents poétiques. Les dames et demoiselles aimées par les chevaliers en question ne sont d’ailleurs pas en reste, c’est à tout le personnel romanesque que sont attribuées, au gré des circonstances, des pièces lyriques de genres divers, rondeaux, ballades et virelais. On pourrait résumer cet aspect de *Meliador* comme la pratique de l’insertion lyrique, très en vogue en cette fin de XIV<sup>e</sup> siècle, mais ce ne serait pas

1 — Jean Froissart, *Meliador*, éd. Auguste Longnon, Paris, Firmin-Didot, SATF, 3 vol., 1895-1899.

rendre complètement compte de l'alliance particulière établie par Froissart dans cette œuvre entre chevalerie et poésie.

Si l'on voulait esquisser, schématiquement, une typologie des emplois de l'insertion lyrique, on pourrait dire qu'un certain nombre de dits lyrico-narratifs de cette époque mettent en question le statut d'amant-poète, unissent dans une même problématique l'amour et l'art poétique à travers des récits pseudo-autobiographiques dont les héros sont des clercs (*Le Voir Dit* de Guillaume de Machaut ; *L'Espinette amoureuse* de Froissart), ou mettent en scène les relations du poète et du prince (*La Fontaine amoureuse* de Guillaume de Machaut ; *La Prison amoureuse* de Froissart)<sup>2</sup>. L'originalité de *Meliador* est de situer son action sous le règne du roi Arthur – dans une période antérieure à celle où apparurent les chevaliers de la Table Ronde les plus connus – et de ne faire aucune place à l'habituel débat du clerc et du chevalier qui soutend la plupart des dits lyrico-narratifs contemporains. Les interrogations auxquelles nous aimerions essayer d'apporter quelques éléments de réponse portent donc sur la définition (ou redéfinition ?) de l'activité poétique, telle qu'elle est susceptible de se dégager du roman, son interaction avec la définition du chevalier, ou du moins d'un certain type de chevalerie : quelle esthétique littéraire et quel idéal chevaleresque Jean Froissart cherche-t-il à illustrer à travers son œuvre<sup>3</sup> ?

*Meliador* a été commandé à Jean Froissart par Wenceslas de Brabant, fils de Jean de Luxembourg, comme l'indique l'auteur lui-même dans un autre de ses textes, *Le dit dou Florin*, et les pièces lyriques insérées dans le roman sont de la composition du mécène, contrairement à ce qui se produit dans les autres œuvres lyrico-narratives contemporaines, à l'intérieur desquelles le poète se fait l'interprète du prince. Le roman, qui s'étend sur plus de 30000 vers, retrace une quête d'une durée de cinq ans, dont le prix est la main d'une princesse, Hermondine, fille du roi d'Écosse. L'action se concentre à quatre reprises sur de grands tournois : le premier se déroule au château de la Garde ; le second, dans la cité de Tarbonne, est donné par Patris de Cornouailles, père de Meliador (durant celui-ci se noue une intrigue secondaire entre Agamanor de Normandie et Phenonée, sœur de Meliador) ; le

2 — Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon ouvrage : Didier Lechat, « *Dire par fiction* », *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2005.

3 — Pour la bibliographie sur ce roman on se reportera utilement à Richard Trachsler, *Les Romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris, Memini (Bibliographie des Écrivains Français), 1997, pp. 165-176.

troisième se passe à Signandon, en Écosse ; le dernier est le tournoi du château de Monchus, organisé conjointement par Arthur et le roi Hermond, père d'Hermondine<sup>4</sup>.

Entre ces épisodes qui réunissent un grand nombre de participants, l'action se déroule sur le mode centrifuge de l'errance chevaleresque, tandis que se développent diverses intrigues courtoises. Les amours d'Agamanor et de Phenonée volent longuement la vedette à celles de Meliador et d'Hermondine, et une espèce de roman dans le roman vient étendre encore la matière narrative dans la fin de l'œuvre : il s'agit des amours de Sagremor, fils du roi d'Irlande épris d'une demoiselle nommée Sebill. Ces intrigues et ces héros, pour secondaires qu'ils soient, n'en éclairent pas moins d'une lumière oblique le statut des personnages principaux et la signification de l'intrigue centrale, dont ils redoublent parfois certains motifs, comme on tentera de le voir.

Dès l'instant où les règles de la quête sont énoncées par un héraut, les gentilshommes se réjouissent de l'occasion qui leur est offerte de faire la preuve de leurs qualités. C'est pour eux la remise en vigueur de l'alliance entre armes et amour, association dont ils font une définition de la chevalerie :

Or nous remet elle [=Hermondine] au devant  
 Le chemin et la droite adrece  
 D'armes, d'amour et de proece  
 Et de toute bacelerie,  
 Et l'estat de chevalerie. (vv. 2991-94)

L'association « armes et amour » est classique, elle peut aisément passer pour un cliché de la courtoisie. Jean Froissart en fait même, dans une autre de ses œuvres, l'un des déclencheurs de sa précoce vocation, de ses premiers émois sentimentaux et de son goût pour la littérature<sup>5</sup>. Mais elle prend un sens bien spécifique dans *Meliador*, où l'errance chevaleresque fait alterner combats singuliers et rêverie amoureuse, et où celle-ci revêt souvent la forme d'un acte de composition poétique. Un mode de fonctionnement fréquent du texte consiste à faire se suivre la rencontre

4 — Pour l'analyse de la structure du roman, et en tant que synthèse sur l'œuvre, on consultera Peter-F. Dembowski, *Jean Froissart and his Meliador : Context, Craft and Sense*, Lexington, French Forum Publishers, 1983.

5 — *L'Espinette amoureuse*, vv. 50-54 : « On ne m'en doit mies blasmer / S'a ce iert ma nature encline, / Car en plusieurs lieux on decline / Que toute joie et toute honours / Viennent d'armes et d'amours ». Cliché qu'on rencontre, entre autres, au seuil d'une œuvre lyrico-narrative du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle : *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart, « Il [= le roman] conte d'armes et d'amors / Et chante d'ambedeus ensamble » (vv. 24-25, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, CFMA, 1962).

entre deux chevaliers puis l'exécution d'un chant par celui des deux qui reprend son chemin après avoir remporté la victoire. Ce modèle récurrent s'observe à plusieurs reprises, il sert de contexte aux pièces lyriques n°6 à 10 (série de cinq pièces)<sup>6</sup> :

— combat de Meliador contre Agamar, puis composition d'un virelai sur la route qu'il reprend le lendemain en compagnie de Lansonnet (t. 1, pp. 121-122) ;

— rencontre d'Aramé (v. 4205), oncle d'Agamar, nouvelle victoire de Meliador, immédiatement suivie de la composition d'un rondeau (pp. 127-128) ;

— affrontement entre Agamanor (ou le chevalier rouge) et Agaïant, qui se solde par la victoire d'Agamanor et la composition d'un virelai (pp. 137-138) sur la demande de l'écuyer Bertoulet ;

— Gratiens combat Begot pour sauver l'honneur d'une demoiselle et, sur ces entrefaites, compose un virelai (pp. 152-153) en présence de son valet Manessier ;

— Dagoriset compose un rondeau tout en chevauchant à travers bois (pp. 160-161).

La reprise d'un certain nombre de motifs, dans chacun de ces épisodes, crée un air de ressemblance entre ces récits. La description des armoiries d'un chevalier inconnu sert en général d'entrée en matière. Le combat peut connaître des variantes, mais il se termine fréquemment par des soins médicaux, apportés par l'écuyer du vainqueur, et par l'ordre donné au vaincu d'aller se constituer prisonnier ou d'aller faire le récit du combat à la cour d'Arthur. Aux stéréotypes du combat correspondent des stéréotypes de la composition lyrique. Celle-ci se produit très généralement à cheval ; le vers qui le précise précède ou suit immédiatement le poème inséré<sup>7</sup>. La performance lyrique a pour témoin l'écuyer du chevalier. Une distribution précise des rôles se répète : c'est au vainqueur qu'est réservée l'activité poétique, comme si compétences militaires et lyriques allaient de pair ; et l'écuyer joue

6 — La numérotation des pièces lyriques ne figure pas dans l'édition d'A. Longnon. Nous l'accompagnons, chaque fois que nous y recourons, des indications de numéros de vers ou de pages.

7 — Vv. 4353-54 (p. 127) avant le rondeau de Meliador (pièce n°7) ; vv. 4714-18 (p. 138), après le virelai d'Agamanor (pièce n°8) ; vv. 5612-15 (p. 160), avant le rondeau de Dagoriset (pièce n°10). On peut citer encore le v. 13743 (Agamanor), les vv. 14025-26 (Meliador), les vv. 15667-70 (Meliador), les vv. 19054-59 (Meliador)... alors qu'un seul rondeau est chanté au bord d'une fontaine (pièce n°55, cf. vv. 23208-212). Cas plus extrême encore de Meliador tout armé (vv. 7268-69) se mettant à chanter à cheval (vv. 7284-85). L'exécution d'un chant à cheval n'est pas une situation très courante dans les romans à insertions lyriques (un seul cas dans le *Tristan en prose* par exemple), mais on en trouve des cas dans *Le Roman de la Rose* ou *de Guillaume de Dole* de Jean Renart, se reporter aux vers introductifs des pièces lyriques : vv. 2231-34, vv. 4124-26, vv. 5184-87 notamment (édition de Félix Lecoy citée dans la note 5).

systématiquement un rôle incitatif. C'est sous ses encouragements que le chevalier entonne constamment une chanson nouvelle.

Notons que, pour un bon nombre, ces chevaliers ne réapparaîtront guère dans la suite du roman, et qu'il n'est plus attribué de pièces lyriques par la suite à Gratien ni à Dagoriset. Cette modalité de présentation des personnages relève donc d'une intention bien précise. Il s'agit de faire entrer la composante poétique dans l'identité du chevalier amoureux, comme l'énonce du reste le narrateur au sujet de Gratien :

Ensi a par soi se solace  
 Graciens, qui voet bien c'on sace  
 Qu'il est amoureux et jolis.  
 Ce li est plaisance et delis  
 De penser a ses amouretes. (vv. 5234-38)

Combattre et chanter sont les deux facettes d'une seule et même ambition : s'illustrer, prendre place parmi les meilleurs chevaliers de cette quête. L'espèce d'équivalence entre joute et chant est soulignée ironiquement par un emploi imagé du vocabulaire musical dans une intervention de Lansonnet :

... « Monsieur,  
 Puisque vous tirés a honneur  
 Prendés vo coiffe et vo hÿaume :  
 Vous orrés tantost aultre psaume  
 Canter que vous n'aiiés canté.  
 Je vous voi bien en volenté  
 De joustier, se il vient a point. » (vv. 4183-89)

Détail significatif, l'écuyer autorisé par le règlement de la quête à suivre le chevalier sert à la fois – classiquement – d'auxiliaire en matière d'armes et – de manière plus inattendue – de premier public aux compositions lyriques de son maître. Quelques répliques de dialogue entre le chevalier et son valet encadrent très généralement le poème inséré. L'écuyer sollicite son maître, et il commente ensuite la pièce qui vient d'être interprétée, très systématiquement en termes laudatifs. Il est remarquable que dans ces échanges entre chevalier et écuyer apparaît tout un lexique spécialisé que ne désavouerait pas un clerc ou un poéticien de l'époque<sup>8</sup>.

8 — Le « sentiment amoureux » qui inspire le chant, exemple : pièce n°12 (vv. 6525-27), pièce n°26 (vv. 11970-72), pièce n°31 (Agamanor, vv. 13824-32), pièce n°39 (v. 17438), pièce n°40 (v. 17807). « Ordenance » (composition du poème) : pièce n°33 (v. 14797), pièce n°39 (v. 17436). « Matere » (v. 17439). Au sujet de la notion de « sentiment », un certain nombre d'études montrent l'emploi poéticien du terme : Douglas

Les éloges, délégués à des personnages ou pris directement en charge par le narrateur, portent sur des difficultés ou des aspects remarquables de certaines pièces que corroborent la hiérarchie des genres fixes ou les commentaires qu'on peut retrouver par ailleurs, chez les contemporains de Froissart quand ils se penchent sur leur pratique poétique, que ce soit par un discours mis en abîme dans une œuvre de fiction ou dans des arts de seconde rhétorique. On peut citer par exemple l'éloge appuyé d'un virelai d'Agamanor (pièce n°53, t. 3, pp. 32-34), qui se trouve être le seul à comporter trois strophes dans le roman (tous les autres n'en ont que deux), ou bien la mention du temps requis par la composition d'un virelai (vv. 27096-98) à propos d'un poème de Phenonée (pièce n°65, t. 3, p. 157). Autrement dit, l'appréciation esthétique portée sur les compositions poétiques des chevaliers place leur activité lyrique aux antipodes de l'amateurisme, dans un registre particulièrement élevé de savoir-faire.

Compositions lyriques et démonstrations de prouesse sont deux domaines soumis à des normes. L'errance des chevaliers doit obéir à des règles étroitement fixées dès le départ. Ce règlement fait l'objet d'un long discours, énoncé par un héraut d'armes écossais à la cour du roi Arthur, à Carlion (vv. 2780-2935). Il stipule qu'Hermondine refuse tous ses prétendants et qu'elle ne veut prendre pour mari que l'homme qui aura fait preuve de la plus grande prouesse. La quête, dont le commencement est fixé à une date précise (le 13 août) doit durer cinq ans. Les compétiteurs seront jugés par une douzaine d'« éliseurs » et de « diseurs » qui enregistreront les victoires, et recenseront les vaincus envoyés à la cour d'Arthur pour témoigner du déroulement et de l'issue des combats. Il est enfin spécifié que chaque participant ne pourra emmener avec lui qu'un seul valet et il est fait obligation à tous les participants de garder l'anonymat pendant toute la durée des aventures :

...dit est, par droite devise,  
 C'uns chevaliers ne poet sans doubtte  
 Mener c'un seul varlet de route,  
 Et garde ossi qu'il ne se nomme,  
 Pour aventure ne pour homme  
 Qui lui puist nestre ne venir. (vv. 2895-2900)

Kelly, *Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetic of Courtly Love*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1978 (plus spécialement l'appendice sur « Music and Poetry », pp. 239-256) ; Nicolette Zeeman, « The Lover-poet and Love as most pleasing "matere" in medieval french love poetry », *The Modern Language Review*, 83, 1988, pp. 820-842 ; Didier Lechat, « La place du *sement* dans l'expérience lyrique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Perspectives Médiévales*, supplément au n°28, décembre 2002, pp. 193-207.

Certains de ces détails contredisent les modèles de l'errance chevaleresque arthurienne telle que les romans plus anciens l'avaient définie. L'escorte des chevaliers par un écuyer est, par exemple, contraire à l'impératif habituel de solitude du héros<sup>9</sup>. Ces principes doivent être rattachés au fait que les épreuves et aventures traversées par les personnages ne sont pas précisément une quête au sens traditionnel du terme, elles relèvent plutôt de la compétition sportive, du jeu. L'anonymat, ou plutôt l'identification des participants à leurs seuls emblèmes, et aux couleurs qu'ils portent, n'est qu'un élément de suspense destiné, en principe, à retarder pour les spectateurs des tournois la connaissance du nom du vainqueur.

Les prouesses accomplies n'ont pas le sens qu'elles prennent la plupart du temps dans les romans arthuriens. Celles-ci sont d'habitude l'occasion pour le héros de racheter une faute ou de regagner sa bonne réputation ; elles ne remplissent pas cette fonction dans *Meliador* où nulle tension, nul conflit intérieur ne motivent les personnages. Froissart modifie le sens des notions d'errance et de quête, en les réduisant à une fonction discriminante ou sélective. Il s'agit d'opérer un classement parmi les nombreux chevaliers en présence. Le dénouement des cinq années de tournoi par un certain nombre de mariages, celui du héros principal avec Hermondine et ceux des héros secondaires avec des demoiselles de moins haut rang, équivaut à une espèce de remise de médailles, pour reprendre une image proposée par Peter F. Dembowski. L'héroïsme, si héroïsme il y a, est collectif, il ne consiste pas en l'acquisition d'une meilleure connaissance de soi ou en la résolution d'un conflit intérieur, mais en l'obtention d'un palmarès.

Cette fonction bien spécifique de la prouesse aide à comprendre la place que remplit la pratique poétique dans la constitution de l'identité chevaleresque des personnages. L'une et l'autre de ces deux activités sont des manifestations mondaines d'excellence, et elles sont à ce titre l'exclusivité d'une catégorie sociale précise. Le nombre de pièces attribuées à chaque chevalier, leur degré de difficulté, les éloges qu'elles recueillent, dessinent également une hiérarchie entre les personnages. Chanter et se battre sont les deux moyens d'accéder au statut d'amant valeureux, de gagner en réputation. Des formules presque identiques peuvent qualifier la

9 — La quête d'aventures, dans les œuvres de Chrétien de Troyes et de ses successeurs, est toujours solitaire, sauf cas dûment justifié. Voir à ce sujet Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1986. Citons comme exemple le début de l'errance de Gauvain, dans *Le Conte du Graal*, moment où le personnage se sépare des sept écuyers dont il était jusqu'alors accompagné.

création poétique et les actes de bravoure dans les joutes. Camel de Camois présente à Hermondine une pièce qu'il lui adresse dans les termes suivants :

« Et saciés que je persevere  
 En telz oeuvres de grant valoir,  
 En espoir de miex valoir. » (vv. 6213-15)

À propos d'un combat contre Albanor au cours duquel Meliador s'illustre particulièrement, le narrateur commente la prouesse du héros en des termes qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à une performance lyrique :

Targes fent et hÿaumes quaise,  
 Moult par sont si cop vertueus.  
Bien moustre qu'il est amoureux. (vv. 6700-02)<sup>10</sup>

Le fait même de chanter devient un trait distinctif, un signe extérieur d'appartenance à la caste chevaleresque. Contrairement à ce qui se passe dans la scène bien connue où Perceval rencontre pour la première fois des hommes en armes, ce n'est pas au fracas métallique des armures qu'on reconnaît l'arrivée d'un chevalier dans *Meliador*. Dagoriset traversant une lande s'étonne d'entendre une voix chanter, mais il en déduit aussitôt qu'il va rencontrer un autre chevalier, et son écuyer lui conseille de revêtir son heaume pour se mesurer à cet adversaire potentiel :

Ja estoit tierce, et non pas grande,  
 Quant chanter oÿ sus la lande,  
 Mais ne savoit a dire quoi,  
 Fors que la vois et l'esbanoi  
 D'un chevalier a son samblant.  
 Ses escuiers s'est trais avant ;  
 Se li recorda ceste psaume :  
 « Sire, c'or metés vo hÿaume,  
 Si serés plus prés, s'il besongne ». (vv. 5630-38)

La composition de poèmes et leur exécution sont réservées dans *Meliador* aux personnages nobles. Plusieurs faits remarquables distribuent les rôles sociaux d'une manière spécifique dans le roman : on notera en particulier la délimitation bien précise du statut des ménestrels, et on cernera mieux la figure du poète en la confrontant à certains autres métiers artistiques représentés dans l'œuvre. Des ménestrels apparaissent à plusieurs reprises dans le

10 — C'est nous qui soulignons.

roman, à l'occasion de festivités qui rassemblent un grand nombre de convives. Leur fonction se limite à accompagner les danses au son de leurs instruments, sans qu'ils se trouvent jamais associés, en aucune façon, aux chants des chevaliers et des demoiselles<sup>11</sup>. On pourrait étendre le propos au statut du narrateur dans le roman : rien ne nous est jamais dit de son identité, mais il prend souvent soin de préciser comment il a eu connaissance des faits qu'il rapporte et des pièces qu'il insère dans son œuvre. Il lui arrive même, surtout dans la fin de l'œuvre, de s'excuser de ne pas transcrire toutes les chansons exécutées pendant une fête, au motif qu'il n'a pas pu en entendre toutes les paroles. C'est dire qu'il réduit volontairement sa fonction à celle d'un simple scribe, transcripteur d'une voix lyrique noble dont il n'est pas plus l'interprète que ne le sont les ménestrels présents en tant que personnages.

L'étroitesse de l'alliance entre chevalerie et poésie est encore soulignée grâce à un point de comparaison que fournit une autre discipline artistique pratiquée par le personnage d'Agamanor. Celui-ci, pour s'introduire auprès de sa bien-aimée Phenonée, se déguise en peintre et vient présenter certaines de ses œuvres<sup>12</sup>, car il a appris la peinture dès son plus jeune âge : lors d'une première visite il montre des représentations de tournois auxquels il a participé. L'œuvre intéresse Phenonée, mais le chevalier ne retient pas l'attention de la dame comme il l'aurait souhaité ; elle ne l'interroge pas et ne soupçonne aucunement l'identité réelle du jeune homme qu'elle traite en ouvrier. Il en vient à maudire ses mains car, malgré l'habileté qu'il a acquise dans le domaine de la peinture, ce type d'ouvrage ne lui attire aucune considération :

J'ai tout perdu par ma folie  
 Et desciré [= réduit en pièce, dégradé] chevalerie  
 Laidement, de quoi je vail mains.  
 A painnes que je n'ars les mains  
 Qui scevent telz coses ouvrer (vv. 20698-702).

Il est révélateur qu'il se lamente de « valoir moins » à cause de son statut de peintre (v. 20700), formule exactement antithétique

11 — Exemple de mention de ménestrels jouant de la musique : « On se leva, car il fu temps, / Dont commencierent a piper / Menestrel, et hault a tromper, / Et a ouvrer de leur mestier » (vv. 16674-77). Autre exemple : les ménestrels « qui cornerent danses » (v. 29140). *A contrario*, leur musique cesse quand des personnages nobles entonnent une chanson : « [Argentine voit] que menestrel sont tout quoi, / Et cantoient cil baceler / Et ces damoiselles moult cler » (vv. 17126-28).

12 — Voir Michel Zink, « Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot », *Littérature*, 38, 1980, pp. 42-61 ; texte repris dans *Froissart et le temps*, Paris, PUF, 1998, pp. 131-147 (« Temps de la peinture, temps de la poésie. Le temps déroulé »).

de celles par lesquelles sont loués l'activité poétique et le chant, qui font toujours « valoir mieux » ceux qui s'y exercent. Lors d'une deuxième visite, la toile qu'il déroule devant Phenonée est un auto-portrait d'Agamanor en chevalier rouge, sur sa monture, tenant d'une de ses mains un faucon et de l'autre un rondeau. Seule cette deuxième représentation suscite les questions de Phenonée et met en route le processus de reconnaissance d'Agamanor. Non seulement le rondeau est représenté dans la peinture, mais il fait l'objet d'une insertion qui redouble sa présence dans le texte. L'association du rondeau et du faucon fonctionne clairement comme une multiplication des signes d'appartenance à la noblesse, comme si la pratique poétique, au même titre que la possession d'un oiseau de proie, était une sorte de privilège. En démontrant sa maîtrise et sa connaissance des codes mondains, le peintre gagne la confiance de son interlocutrice, bien plus sûrement qu'en déployant ses talents manuels. D'autres passages de l'œuvre reposent sur l'opposition classique du travail manuel et de l'activité poétique, notamment un épisode qui se déroule en mer, pendant une tempête : Meliador se livre à l'improvisation poétique d'un rondeau (pièce 25, t. 2, p. 67) malgré le gros temps et l'activité des marins autour de lui<sup>13</sup>. Cette situation amusante n'est pas sans rappeler un épisode semblable dans un dit de Froissart. Dans *L'Espinette amoureuse* le jeune narrateur s'éloigne de celle qu'il aime en traversant les mers et compose un rondeau alors que tout le monde s'agite autour de lui, en prenant bien soin de préciser qu'il ne touche pas une corde<sup>14</sup>. Mais le narrateur de *L'Espinette amoureuse* signifie par là, assez ordinairement, son identité de clerc. Ce qui est plus original, et que révèle bien le parallélisme textuel entre les deux œuvres, c'est l'application à un chevalier du cliché habituellement réservé à la représentation du clerc.

Sans doute convient-il, pour définir le rôle de la poésie dans l'identité des chevaliers, de comparer le traitement réservé aux voix lyriques masculines et féminines dans le texte. Une majorité de pièces poétiques (44 sur les 79 que contient le roman) sont attribuées à des hommes, tous chevaliers ; mais il reste tout de même un nombre important de poèmes composés ou chantés par des dames (35 pièces). Du point de vue de la répartition par

13 — Voir l'opposition bien nette entre les marins (« Entrues que maronnier devisent / Entre yaus et c'a leur nef entendent... », vv. 11596-97) et le chevalier-poète (« Melyador ailleurs entent / A faire de bon sentement / Quelque cançon bonne et nouvelle », vv. 11599-601).

14 — *L'Espinette amoureuse*, vv. 2519-24 : « Bien me sovient del aventure, / Mes qu'onques j'en fesisse cure / Ne qu'a cordes le main mesisse / Ne de riens m'en entremesisse, / Ensi me voelle Diex aidier / Quant j'en arai plus grant mestier ! ».

formes, le déséquilibre est un peu plus net : les rondeaux féminins sont plus nombreux que ceux composés par des hommes (28 contre 24), mais c'est la forme la plus simple ; tandis que les formes réputées plus difficiles sont majoritairement pratiquées par les chevaliers, et beaucoup moins par les dames et demoiselles (9 ballades masculines contre 2 ballades féminines seulement ; 11 virelais masculins contre 5 virelais féminins). Notons que beaucoup de pièces attribuées à des dames restent anonymes. Elles sont dans ce cas référées à une demoiselle sans mention de nom ; c'est le cas de douze pièces sur trente-cinq (alors que cela ne concerne que deux pièces masculines sur quarante-quatre), indice d'une valeur différente du lyrisme, moins directement lié à l'accroissement d'une renommée pour les femmes que pour les chevaliers. Dans un même ordre d'idées, la plupart des ellipses concernant des chansons que le narrateur ne peut restituer dans son récit touchent des poèmes interprétés par des femmes. Plus frappant encore : lorsque des commentaires moins laudatifs que les autres se font entendre, c'est toujours au sujet de pièces composées par des dames. Phenonée fait par exemple l'éloge d'un rondeau chanté par sa cousine Lucienne au détriment du précédent :

Et dist : « Cousine, cilz m'agrée  
Assés mieus que cilz de devant.  
J'en prise mieulz le couvenant,  
Les paroles et la façon. » (vv. 19653-56)

Dans un autre cas, c'est le narrateur lui-même qui émet un jugement comparatif, en faveur d'un virelai d'Agamanor, s'excusant de ne pas avoir retenu la chanson de Lucienne interprétée juste auparavant à deux voix :

Si grant plaisir y pris droit la, [= à l'écoute d'un virelai  
d'Agamanor]  
A l'oïr et au retenir,  
Que puis ne me peut souvenir  
De la cançon de Lucienne,  
Le quel avoecques Valienne,  
Canterent de .II. doubles vois. (vv. 22886-91)

Les circonstances de composition ou d'interprétation du chant ne sont pas non plus identiques pour les deux sexes. Un dénominateur commun unit presque toutes les scènes de ce type : elles mettent généralement en présence deux personnages seulement ; les exceptions concernent les cas de chansons interprétées lors des fêtes de fin de tournois, exécutées devant une assistance

nombreuse. Mais les couples d'hommes reposent sur un lien hiérarchique de chevalier à écuyer, et le valet est alors réduit à la fonction de faire-valoir, de premier auditeur d'une composition lyrique. Les couples de femmes, au contraire, mettent en présence des demoiselles de même rang, voire de la même famille, comme c'est le cas d'Hermondine et Florée ou de Phenonée et Lucienne, qui sont cousines l'une de l'autre dans chaque cas. Le chant et la composition poétique apparaissent pour les femmes comme un passe-temps, ces activités remplissent une fonction assez proche de celle des chansons de toile dans une œuvre comme *Le Roman de la Rose* ou *de Guillaume de Dole*. Un dernier détail sépare cette pratique de celle des chevaliers : les demoiselles sont à plusieurs reprises représentées en cours d'apprentissage poétique. Florée, par exemple, de huit ans l'aînée de sa cousine, enseigne à Hermondine l'usage des lettres, et va jusqu'à lui dicter certaine pièce qu'elle fait ensuite parvenir à Camel de Camois à des fins stratégiques bien précises. Les deux cousines, quand elles chargent un jeune homme du nom de Flori de mémoriser les chansons qu'elles ont écrites, veillent à ce qu'il retienne leurs textes sans commettre d'erreur (vv. 23672-86). Sous cet angle pédagogique, leur activité poétique est moins un signe de noblesse et de mérite amoureux qu'un indice de leur parfaite instruction.

Cette dernière observation amène à se poser une question à propos du lyrisme masculin : l'activité poétique est-elle présentée comme le fruit d'un apprentissage de la part des chevaliers, ou bien découle-t-elle, au moins en partie, de dispositions pour ainsi dire innées ? Meliador lui-même, lors d'une de ses premières interventions poétiques, interroge son valet avec une naïveté qu'on pourrait croire feinte : « Et si voet Amours que jou face / Cançons, rondiaus et virelais. / Dont vient li sentemens si frais ? / Se tu le scés, se le me dis » (vv. 3629-32). Le roman n'apporte pas de réponse tout à fait explicite à cette question, mais il laisse apparaître quelques pistes, à travers des images et des scénarios récurrents, riches de significations sur le profil du chevalier-poète. Le début de l'œuvre repose en fait sur l'opposition entre deux chevaliers : l'un positif, Meliador, le chevalier au soleil d'or, l'autre négatif, Camel de Camois. Ce dernier est marqué d'un sceau d'infamie quelque peu étrange : le somnambulisme<sup>15</sup>. Pour être plus exact, Camel de Camois s'active toutes les nuits dans son sommeil, il se lève, se saisit de ses armes et s'escrime dans le vide, au point qu'il n'ose plus dormir sans se faire surveiller par ses gens, de

15 — Voir à ce propos Michel Zink, « Froissart et la nuit du chasseur », *Poétique*, 41, 1980, pp. 60-77.

crainte de commettre malgré lui quelque acte irréparable. Toute l'action du roman découle de l'amour qu'éprouve Camel pour Hermondine et des efforts des autres personnages pour repousser les avances de ce chevalier, notamment grâce à la quête, qui permet de remettre à plus tard le choix d'un mari par la princesse. Or il est frappant de constater que la pratique poétique de Camel n'est pas tout à fait semblable à celle des autres jeunes hommes nobles du récit. Une corrélation peut être établie chez lui entre dérèglement du sommeil et moindre compétence poétique, alors que chez Meliador, on le verra, l'excellence en matière lyrique n'est pas non plus sans lien avec certains phénomènes liés au sommeil.

Un premier critère oppose les deux hommes, sous l'angle du statut des poèmes qu'ils composent. Là où Meliador s'impose en tant que chanteur et improvisateur, Camel se caractérise à plusieurs reprises par le choix d'une médiation écrite pour faire parvenir ses compositions à sa bien-aimée. Le fait est d'autant plus remarquable qu'il s'agit du seul personnage masculin de toute l'œuvre à procéder de la sorte, Camel enferme à deux reprises (sur un total de quatre pièces) ses compositions poétiques dans des lettres qu'il envoie à Hermondine (pièces n°2 et 11, t. 1, p. 28 et p. 178). Second facteur de contraste : Camel conçoit pour Hermondine un amour de vue, à la suite d'une première rencontre immédiatement éblouissante, tandis que Meliador éprouve, du moins au début, pour la princesse d'Écosse un amour de renommée<sup>16</sup>. Troisième élément contrastif : le sommeil est pour Camel un prolongement inquiétant de l'état de chevalerie, tandis qu'il s'agit à plusieurs moments du récit de pauses propices à l'inspiration poétique dans le cas de Meliador.

Sommeil et poésie sont associés une première fois dans le cas de Meliador lors de la traversée d'un bocage enchanté par le héros. Une fée a jeté un sort sur cet endroit, et Meliador s'endort irrésistiblement en plein midi. Il sera tiré du sommeil très progressivement par Florée, qui entonne successivement plusieurs rondeaux (pièces n°16 et 17, t. 1, pp. 225-226 et p. 228) pour réveiller Meliador en douceur. Le narrateur précise que Meliador entend le chant à travers son sommeil (vv. 7901-02) et en apprécie la mélodie. L'impression esthétique se grave en lui en dehors de sa pleine conscience. Plus étonnant encore, la production lyrique de Meliador est présentée un peu plus tard par lui-même comme un

16 — Voir Jeanne Lods, « Amour de regard et amour de renommée dans le *Meliador* de Froissart », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 32, 1980, pp. 231-249.

phénomène qui occupe son esprit hors de son contrôle, y compris pendant qu'il dort :

Entrues que j'ay espasse et heure,  
 Mon esperit otant labeure  
 En dormant qu'il fait en villant. (vv. 10972-74)

Stupéfait, Lansonnet demande à son maître de préciser ce qu'il veut dire, et Meliador lui explique qu'il a le cœur constamment occupé par l'amour d'Hermondine. La suite du passage rapporte les efforts de mémoire du chevalier pour se souvenir du poème qu'il a conçu en dormant. Le cas n'est pas unique, il trouve des échos dans l'histoire de Sagremor, à la fin du roman, qui entend en songe sa bien-aimée lui chanter un rondeau, et qui répond lui-même, à l'intérieur de son rêve, en composant un virelai (pièces n°69 et 70, t. 3, p. 199 et pp. 200-201).

Que peut-on retenir de ces représentations du chevalier en train de rêver qu'il compose des poèmes ? Ces scènes mettent l'accent sur le mystère que constitue l'inspiration pour ces personnages, elles sont une façon de présenter l'activité poétique du jeune homme noble comme un art qui échapperait à sa pleine conscience et aux règles habituelles d'apprentissage inhérentes à tout mode d'expression artistique. Façon stylisée de distinguer l'activité poétique d'un chevalier de celle d'un clerc, c'est aussi une manière flatteuse de faire compliment à Wenceslas de Brabant de ses talents de poète<sup>17</sup>. Par là, la composition lyrique apparaît comme un don naturel, une prime associée à la naissance noble.

Le héros par excellence, le premier au palmarès de la quête, fusionne les qualités du preux chevalier et du poète, il est celui qui fait des vers à cheval, selon une image aussi ancienne que la poésie médiévale, inventée pour la première fois par Guillaume IX d'Aquitaine. Un des *alter ego* de Meliador est le chevalier Agamanor, autre figure du chevalier artiste, qui excelle dans la peinture et compose aussi des pièces lyriques. Mais l'art le plus propre à satisfaire les ambitions du chevalier mondain est l'art poétique et non pas la pratique d'un instrument ou la représentation picturale, qui supposent toutes deux qu'on ait appris à se servir de ses mains. Froissart exprime l'idéal d'un « prince amoureux, gracieux et chevalereux »<sup>18</sup> en transférant sur la personne du chevalier tout un ensemble de caractéristiques, voire de clichés,

17 — Voir Douglas Kelly, « The Genius of the Patron : The Prince, the Poet, and Fourteenth-Century Invention », *Studies in Literary Imagination*, 20, 1987, pp. 77-97.

18 — Expression par laquelle Froissart qualifie Wenceslas de Brabant dans *Le Dit du Florin*.

habituellement réservées au portrait du clerc. Le somnambulisme du anti-héros Camel de Camois est le signe de l'aliénation du personnage : il est l'image de la présomption amoureuse, d'un désir exprimé brutalement, incapable de se traduire autrement que par les armes, de jour comme de nuit. À l'inverse, Meliador incarne le savoir-faire lyrique, la capacité à sublimer l'amour en se perfectionnant soi-même. N'est-ce pas ce que laisse entendre son nom : mot-valise à mi-chemin du *melhor* des troubadours et de la forme conjuguée du verbe « dormir », écho de la « dorveille » dont Guillaume de Machaut fait une des conditions possibles de l'inspiration poétique<sup>19</sup> ?

Didier LECHAT  
*Université de Caen*

19 — Guillaume de Machaut, *La Fontaine amoureuse*, texte établi et traduit par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Stock / Moyen Âge, 1993 : « Einsois faisoie la dorveille / Com cils qui dort et encor veille » (vv. 63-64).

