



eschamps, poète courtois ?

Études réunies et mises en ligne
par Vanessa Obry et Anne Rochebouet

Actes de la journée du 20 janvier 2023,
organisée par Nathalie Koble, Amandine Mussou, Vanessa Obry, Guillaume Oriol,
Anne Rochebouet et Laëtitia Tabard, avec le soutien de la *section française* de la
Société Internationale de Littérature Courtoise



Pour citer ce volume :

Deschamps, poète courtois ?, études réunies par Vanessa Obry et Anne Rochebouet, mise en ligne mars 2023, <<http://www.univ-paris3.fr/publications-de-la-silc-section-francaise--393070.kjsp?RH=1329834238527>>.

Image : Paris, Archives nationales, Q¹, 477¹.



Les contributions sont mises à disposition selon les termes
de la licence Creative Commons CC BY-NC-ND

Sommaire

Clotilde DAUPHANT, « Car sanz amours ne puis faire chanson »..... 3

Isabelle FABRE, *Amour delay, Raison ensuy*. Le « Credo courtois » de Deschamps dans les ballades amoureuses du ms. BnF, fr. 840..... 17

Estelle DOUDET, Eustache Deschamps, poète de cour, orateur de vers..... 27

Florence BOUCHET, Eustache Deschamps, le vertueux mal en cour..... 41

Deschamps, poète courtois ?

« Car sanz amours ne puis faire chanson »

Clotilde Dauphant
Sorbonne Université (EA 4349)

« Par les fenestres de mes yeulx, / Ou temps passé quant regardoie, / Avis m'estoit – ainsi m'ait Dieux ! / Que de trop plus belles veoye / Qu'a present ne fais [...] Or, maintenant que deviens vieulx, / Quant je lys ou livre de joie, / Les lunectes prens pour le mieulx, [...] Et n'y voy ce que je souloie¹ ! » Cette ballade de Charles d'Orléans met en scène un vieil homme qui n'arrive plus à voir les belles femmes, même quand il met ses lunettes. La scène est amusante et troublante. L'incipit de la pièce reprend le refrain d'une autre ballade du même auteur, où un amant-poète supplie « [s]a maistresse tresdesiree » de la voir, ce qui apportera enfin « le beau temps² ». Les deux pièces s'inscrivent dans une trame autobiographique selon laquelle le poète, tombé amoureux dans sa jeunesse, est devenu incapable d'aimer en sa vieillesse. À l'évocation de l'évolution naturelle du cœur humain s'ajoute une critique de l'amour comme illusion passagère, contre laquelle le poète met en garde les « jeunes gens » qui devront eux-mêmes suivre, plus tard, la loi de « Raison³ ». La reprise d'une même formule dans les deux poèmes fait de l'amour la source des sentiments et la source de l'inspiration poétique. Ces deux ballades illustrent la « crise de l'esthétique courtoise⁴ » décrite par tous les spécialistes de la poésie française médiévale. Aux XIV^e et XV^e siècles, les poètes manifestent à la fois leur respect et leur malaise devant la « fine amour », un idéal sentimental, moral et esthétique légué par les troubadours et les trouvères. Eustache Deschamps⁵, qui a consacré bien moins de temps que Charles d'Orléans ou Guillaume de Machaut à écrire des pièces amoureuses, a manifesté son propre dilemme face à cet héritage dans deux curieuses ballades, numérotées 69 et 78 dans l'*Anthologie* de son œuvre publiée dans la collection Lettres gothiques⁶. Le poète souhaite devenir l'ami de Péronne puis celui de Gauteronne, car il a « failli a Perronne⁷ ». Comme chez Charles d'Orléans, le premier indice troublant est l'association de deux textes qui se contredisent. S'ajoute un hommage appuyé à Machaut, décédé en 1377, qui avait fait de Péronne sa dame dans le *Voir Dit* écrit en 1364. Or la lecture littérale de ces deux requêtes

¹ Charles d'Orléans, *Ballades et Rondeaux*, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Librairie générale française, Lettres gothiques, 1992, ballade 118 (XCV), v. 1-5, 8-10 et 12, p. 328-330.

² *Ibid.*, ballade 45 (XLV), v. 4 et 19, p. 142-144.

³ *Ibid.*, ballade 118 (XCV), v. 15 et 19, p. 330.

⁴ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965 ; Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 483.

⁵ *Euvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Didot, SATF, 1878-1903, 11 t. [désormais *OCED*].

⁶ Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. C. Dauphant, Paris, Librairie générale française, Lettres gothiques, 2014 [désormais *Anthologie*], pièce 69 (CCCCXLVII) et pièce 78 (CCCCXCIII), p. 326-328 et 344. Les numéros de pièces en chiffres arabes renvoient à l'*Anthologie*, les numéros en chiffres romains aux *OCED*.

⁷ *Anthologie*, pièce 78 (CCCCXCIII), v. 7, p. 344.

amoureuses est impossible, tant le code de la « fine amour » est bafoué ostensiblement. Le poète ne se présente pas comme un amant sincère, et pourtant il explicite la source d'inspiration de tous les trouvères qui l'ont précédé : « Car sanz amours ne puis faire chanson⁸ ». Comment comprendre une telle déclaration dans un poème chargé de références et d'ironie ? Deschamps peut-il sérieusement croire que l'amour est nécessaire à la création, alors qu'il a écrit une œuvre profondément morale et qu'il a encouragé tous les poètes, dans son *Art de dictier*, à écrire « en autres manieres » que « de voluté amoureuse a la loenge des dames⁹ » ? Nous nous demanderons ainsi dans quelle mesure Deschamps est tributaire d'un héritage lyrique, celui de tous les poètes qui ont chanté l'amour en France depuis le XII^e siècle. Après avoir expliqué pourquoi Deschamps veut « sanz amours faire chanson », nous devons constater qu'il ne peut pas échapper entièrement à cet héritage qu'il refuse : la ballade 78 révèle une double attitude de rejet et d'hommage. Enfin, nous montrerons comment Deschamps transforme le lyrisme en se plaignant d'un monde « sanz amours ».

L'*Anthologie*, qui édite 200 pièces sur les 1500 contenues dans le manuscrit BnF, fr. 840, illustre bien la tendance générale de l'œuvre : la majorité des poèmes d'Eustache Deschamps ne parlent pas d'amour sentimental, qui était pourtant la source principale d'inspiration des trouvères jusqu'à son maître Guillaume de Machaut. Nous verrons que la ballade 78 est une pièce ironique qui rejette la « fine amour ». Nous expliquerons ensuite que la thématique amoureuse est minoritaire, et pour une bonne raison : Deschamps, en poète moraliste, rejette l'amour sentimental comme une folie dangereuse.

Les ballades 69 et 78 sont des poèmes complexes qui jouent avec un héritage, en faisant référence à Guillaume de Machaut et à toute une production poétique en langue vulgaire chantant la « fine amour ». Dans la ballade 78, l'expression traditionnelle de l'amour insiste sur la sincérité du « je », la perfection de la dame et le service d'amour. L'adjectif « vray » sert en effet d'épithète au substantif « cuer » dès le premier vers, qui mime l'hommage vassalique de l'amant à la dame. La première strophe fait l'éloge hyperbolique de la femme aimée, tandis que la deuxième strophe reprend la métaphore topique de la blessure amoureuse, « Trop suis ferus en l'amoureuse vaine¹⁰ », et exprime le sentiment amoureux dans une tournure comparative topique, « Et si vous aym plus que Paris Helaine ». Or le contenu est en décalage complet, à cause du refrain qui présente une intrigue sentimentale invraisemblable : « Recevez moy ! J'ay failli a Perronne ». La parataxe sous-entend une relation causale implicite entre le rejet de Péronne et la requête à Gauteronne, rendant impossible la sincérité de l'amant. Par ailleurs, la mention du nom des deux dames, l'un répété au refrain et l'autre dévoilé au vers 13, s'oppose à la discrétion attendue. Enfin l'erreur sur des personnages mythologiques très célèbres,

⁸ *Anthologie*, pièce 78 (CCCCXCIII), v. 15, p. 344. Selon Jacques Roubaud, « l'invention, ou découverte, des troubadours, n'est pas l'amour ; elle est que l'amour est inséparable de la poésie, est le moteur de la poésie dans le chant » (*La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Les Belles Lettres, 2^{ème} éd. 1994, 2^{ème} tirage 2009, p. 10).

⁹ *Anthologie*, pièce 187 (MCCCXCVI), §6p-q, p. 590.

¹⁰ *Anthologie*, pièce 78 (CCCCXCIII), v. 12, p. 344 : le vers, mal traduit dans l'*Anthologie* (p. 345), signifie « je suis blessé profondément dans la veine amoureuse ».

« Jason / Qui ot Dydo¹¹ », est volontaire car tout le monde sait que Jason était l'amant de Médée¹². Comme pour le « chien Cerberuz a quatre testes¹³ » de François Villon, analysé par Jacqueline Cerquiglini, l'association improbable entre Jason et Didon a pour but « de nous amuser », « de nous intriguer et peut-être même de nous inquiéter¹⁴ ». L'erreur volontaire entre dans un jeu plus large qui détruit l'héritage courtois. L'ironie est apportée par l'écart net et visible entre le langage de la « fine amour » et la demande d'une relation superficielle, hypocrite et publique. Pour un lecteur médiéval habitué à la poésie amoureuse, la déclaration de Deschamps n'est qu'une plaisanterie. Le vers 15 peut donc se comprendre par antiphrase : « sanz amours » le poète peut « faire chanson ».

Les œuvres complètes contenues dans le BnF, fr. 840 montrent, de fait, que l'amour sentimental est une source d'inspiration minoritaire chez Eustache Deschamps. Le copiste Raoul Tainguy a organisé le manuscrit en différentes sections, dont les cinq premières sont parfaitement cohérentes du point de vue formel. On trouve entre les folios 1 et 202 des ballades à trois strophes, puis des lais, puis des chansons royales, puis de nouveaux des ballades à trois strophes, puis des rondeaux et virelais mélangés¹⁵. Les sections I, II, III et V sont introduites par un incipit, mais seule la toute première comporte une justification thématique : « Ci commencent balades de moralitez » (f^o1a). Or on trouve au f^o141r et au f^o235r, en lettres d'attentes, l'expression « balades amoureuses » qui « indique le projet [...] de rassembler des ballades sous un thème parallèle à celui des ballades morales¹⁶ ». Si ce titre potentiel ne correspond pas bien au contenu de la section VI copiée entre les folios 202 et 314, il semble en revanche pertinent pour introduire la section IV, copiée entre les folios 141 et 172. Parmi les 1500 pièces du manuscrit, 15 seulement sont introduites comme une « balade amoureuse » ; or la section IV contient la moitié de ces rubriques, qui introduisent en particulier les trois premières pièces¹⁷. Si la cohérence thématique n'est pas absolument évidente, elle est rendue visible par ces rubriques¹⁸ et par quelques pièces célébrant la « fine amour »

¹¹ *Anthologie*, pièce 78 (CCCCXCIII), v. 7-8, p. 344.

¹² On le voit par exemple dans la ballade 77 (CCCCLXXXVI) de l'*Anthologie*, v. 7-8, p. 342.

¹³ François Villon, *Le Testament Villon*, dans *Œuvres complètes*, éd. et trad. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, v. 637, p. 73.

¹⁴ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Chien Cerberuz a quatre testes : François Villon et l'art de la discordance », dans *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, dir. Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary et alii, Paris, Champion, 2019, p. 597-609 ; cit. p. 600.

¹⁵ Clotilde Dauphant, « L'organisation globale des *Œuvres complètes* d'Eustache Deschamps : l'esthétique du discontinu ou l'ordre absent », dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr.840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, p. 19-90 ; voir en particulier le « Tableau 7. La présentation des sections du BnF fr. 840 », p. 73.

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ Il s'agit des pièces CCLXV (section I), CCCXCIX-X-XI, CCCCXLI-XLII, CCCCLXXVI-LXXXVII (section IV), DCCLXIV, DCCCCLX, DCCCCLXXIV, MVIII, MCLXXVII (section VI), MCCLVII (section VII), MCCCCXLIV (section VIII).

¹⁸ Au folio 141r le lecteur trouve « balades amoureuses » en lettres d'attente dans la marge supérieure et trois rubriques « balade amoureuse » : il est évident que la section III des chansons royales est terminée et que lui succède la section IV des ballades amoureuses, même si aucun explicit ou incipit ne signale le changement de section.

ouvertement et sérieusement¹⁹. Il existe donc bien une section amoureuse qui contraste avec le reste d'une œuvre que l'on peut qualifier de « morale » en tant qu'elle traite de n'importe quel autre thème que l'amour sentimental. L'utilisation du mot *amour* dans cette œuvre illustre la même tendance à l'élargissement de l'inspiration très au-delà de la sphère sentimentale. Dans les pièces de l'*Anthologie*, le mot *amour* reçoit trois significations principales²⁰ :

- l'amour ressenti par Dieu pour les hommes²¹, ou par métonymie Dieu lui-même²² ;
- l'amour ressenti par un être humain pour un autre être humain, à l'image de l'amour divin, et plus spécifiquement dans le domaine moral et spirituel la vertu de charité²³, dans le domaine politique l'acceptation de l'autre dans une volonté de paix et d'entente²⁴, et dans le domaine social la reconnaissance polie de l'autre²⁵ ;
- le profond désir d'une union idéale avec une autre personne, ou par métonymie la personne qui inspire un tel sentiment²⁶, et dans des sens affaiblis, le sentiment amoureux affiché à la cour²⁷, ou le désir purement charnel²⁸.

L'amour apparaît donc chez Deschamps comme un sentiment qui n'est pas toujours idéal, et qui ne se limite pas au désir d'un homme pour une femme : en un mot, l'amour n'est pas pour lui la « fine amour » des trouvères et de Chrétien de Troyes.

La section IV illustre, à elle seule, les différentes visions de l'amour. Le poète fait l'éloge de l'amour comme pratique sociale, politique et morale, et même comme activité curiale de pur divertissement, apportant une satisfaction charnelle. C'est ainsi que Deschamps propose, dans les deux ballades successives 75 et 76, l'éloge du château de Cachan où courent les « connins²⁹ » et l'éloge du duc d'Anjou qui doit incarner toutes les qualités attendues du prince, dont « Amour a Dieu³⁰ ». Le « noms » du prince, évoqué

¹⁹ On peut citer, au sein de la section IV, les ballades 66 (CCCCXXXI), 67 (CCCCXXXIX), 73 (CCCCLXXVII), 80 (DIV), 81 (DXXVIII) et 83 (DXLV) et le rondeau 74 (CCCCLXXX) : *Anthologie*, p. 320-324, 334-336 et 346-354.

²⁰ Voir l'entrée « amour » dans le glossaire de l'*Anthologie*, p. 709.

²¹ Dans l'*Anthologie*, les ballades 48 (CCLXIX) et 161 (MCLXXXI) présentent des tournures synonymes, « l'amour Nostre Seigneur » (v. 18, p. 150) et « l'amour Dieu » (v. 28, p. 522).

²² *Anthologie*, ballade 12 (LXVIII), v. 9-11, p. 78 : l'arrivée de « Charité », « Pitié » et « Amour » a tout d'une épiphanie.

²³ Le mot *amour* s'oppose à un péché capital dans la chanson royale 180 (MCCCLIII, v. 14, p. 566) de l'*Anthologie* : « N'Amour n'a lieu, fors vie convoiteuse ».

²⁴ « Amour » apparaît aux côtés de « Verité », « Justice », « Bien Fait », « Raison » et « Droit » dans la ballade 8 (XLIV) de l'*Anthologie*, v. 9-11, p. 70.

²⁵ Il est d'usage de souhaiter « amour » et « salut » à la fin de l'adresse d'une épître, comme on le voit dans les chartes 188 (MCCCXCVIII, v. 14, p. 636) et 189 (MCCCIV, v. 90, p. 654) de l'*Anthologie*.

²⁶ Par exemple, dans le *Lai de departement*, pièce 53 (CCXIII) de l'*Anthologie*, l'amant-poète se présente comme « d'amours martir » (v. 2, p. 262) et appelle sa dame « m'amour » (v. 191, p. 272).

²⁷ La ballade 45 (CCXXXV) de l'*Anthologie* (p. 144-146) fait entendre la voix d'un noble qui a connu la « guerre » et les plaisirs des « cours », qui lui-même « am[a] bien par amours » et a vu « pour amours maint fait d'armes requerre » (v. 5-6, 10 et 18).

²⁸ La ballade 166 (MCCXXXII) de l'*Anthologie* dénonce la « raige / En amours » (v. 31-32, p. 534) d'un mari adultère.

²⁹ *Anthologie*, ballade 75 (CCCCLXXXIII), v. 27, p. 338.

³⁰ *Anthologie*, ballade 76 (CCCCLXXXIV), v. 10, p. 340.

dans le refrain, est décomposé en différentes vertus par l'acrostiche. L'amour entre donc dans une liste – où il commence le nom Anjou – aux côtés de « Loyaulté », « Oneur », « Ysnelece », « Sapience », « Diligence », « Verité », « Courtoisie », « Deffense », « Neté de corps », le fait d'être « Joyeux », et « Vrayë pitié et largesce³¹ ». L'amour, à la cour, est aussi bien une vertu qu'une attitude sociale qui apporte toutes sortes de plaisirs. C'est ce qui a subsisté des « manières courtoises de vivre, de sentir, de s'exprimer » ne constituant souvent plus qu'un « vernis mondain³² », selon les mots de Paul Zumthor. Dans la ballade 77, le poète reprend le lexique des trouvères pour louer la « fine amour » tout en conseillant à toutes les « dames de pris » dont il est « enamourez et pris » de « hauss[er] » leur « chapperon³³ ». L'amour n'est plus un idéal spirituel et esthétique, il est un prétexte au plaisir d'admirer toutes les femmes, leurs « visaiges » et leur « corps jolis³⁴ ». Deschamps vide ici de sa substance sentimentale le thème de la « fine amour », tandis qu'il prouve ailleurs le danger d'un idéal amoureux. Trois pièces rythment la section IV en dénonçant l'amour. La ballade 65 est un débat qui tranche dans le refrain : « Plus a de griefs en amours que en armes³⁵ ». La ballade 68 est un dialogue expliquant la « dolente part » d'un amoureux typique, tombé sous le charme de sa dame « par un tresdoulz regart », brûlé par son « desir » et incapable de « guerir³⁶ ». Dans le petit dit 84, qui sert d'explicit à la section, il n'y a plus de discussion : il faut quitter « Amour », « la char », « joye et glay », et suivre « raison », pour trouver « Dieu » par une « droite route³⁷ ». L'amour est à la fois nécessaire et dangereux. La ballade 78 suggère, dans son vers 15, une alternative : « sanz amours » il ne peut « faire chanson », donc avec l'amour il pourra chanter. Les ballades amoureuses proposent souvent une alternative plus radicale entre l'amour et la souffrance, entre l'amour et la mort : « Que [...] je puisse [...] Veoir [...] ma dame [...] ou je suy deserté³⁸ », « S'espoir n'estoit, de tous poins languiroië³⁹ », « Vueillés en gré recevoir ma clamour ! / Ou autrement languir fault sanz demour / Mon triste cuer et tout desesperer⁴⁰ ». Ainsi tout amour est bon pour Deschamps, sauf la « fine amour » : les pièces amoureuses, minoritaires, ne servent qu'à alerter le lecteur du danger que représente cet idéal sentimental.

Cependant, le poète ne peut échapper à l'héritage des trouvères, à commencer par celui de Guillaume de Machaut qu'il évoque à de nombreuses reprises. L'amour reste une source d'inspiration à laquelle Deschamps accorde une place visible ; son lyrisme didactique et moral, s'il poursuit d'autres buts, s'inscrit dans la continuité des textes amoureux du XIV^e siècle.

La ballade 78 constitue, avec la ballade 69, une réflexion sur l'inspiration poétique et un hommage à Guillaume de Machaut. Paul Zumthor voit dans la ballade 69 un

³¹ *Anthologie*, ballade 76 (CCCCLXXXIV), v. 1-14, p. 338-340.

³² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972 ; rééd., 2000, p. 560.

³³ *Anthologie*, ballade 77 (CCCCLXXXVI), v. 5-7 et 10, p. 340-342.

³⁴ *Anthologie*, ballade 77 (CCCCLXXXVI), v. 27 et 29 p. 340-342.

³⁵ *Anthologie*, ballade 65 (CCCCXIII), p. 318.

³⁶ *Anthologie*, ballade 68 (CCCCXLII), v. 4, 8, 19 et 26, p. 324-326.

³⁷ *Anthologie*, dit 84 (DXLVII), v. 1-2, p. 354.

³⁸ *Anthologie*, ballade 66 (CCCCXXXI), v. 22-24, p. 322.

³⁹ *Anthologie*, ballade 67 (CCCCXXXIX), v. 23, p. 324.

⁴⁰ *Anthologie*, rondeau 74 (CCCCLXXX), v. 3-5, p. 336.

exemple d'« altération registrale », l'un des moyens utilisés par les poètes de la fin du Moyen Âge pour renouveler l'inspiration amoureuse : la pièce est d'abord un « exposé [...] sur la mort de Machaut », mais un second « motif », celui « de la requête » à la dame, est « amorcé » dans les deux premières strophes « par le refrain » puis « développé de façon typique dans toute la strophe III⁴¹. » L'adresse à la dame pourrait n'être qu'une référence ornementale en hommage au maître : de même que la ballade 168 reprend l'adjectif « seule⁴² » pour louer Christine de Pizan, la ballade 69 cite le nom propre de Péronne pour pleurer Guillaume de Machaut. Daniel Poirion a bien compris que cette ballade est « moins un aveu d'amour, qu'un témoignage d'estime littéraire⁴³ », qui s'inscrit dans une série de poèmes célébrant le maître⁴⁴ ou directement inspirés par son œuvre⁴⁵. La ballade 69 offre une interprétation du *Voir Dit* et une déclaration d'indépendance. Le *Voir Dit* est une fiction autobiographique où l'auteur cache son nom et celui de la dame. Affirmer « Eustace suis par droit nom appelé », et supplier « Peronne⁴⁶ », c'est briser la règle de discrétion de la « fine amour » et s'opposer à l'écriture subtile de Machaut. Mais c'est aussi expliciter ce que le *Voir Dit* contient déjà, puisque deux rondeaux y offrent de manière codée les noms des deux amants, le nom de l'un ayant apporté l'amour de l'autre. « Dix et sept, V, XIII, XIII et quinze / M'a doucement de bien amer esprits⁴⁷ » donne les lettres R, E, N, O et P, « Cinc, VII, XII, I, IX, XI et XX / M'a de tresfine amour esprise⁴⁸ » donne les lettres E, G, M, A, I, L et U. Selon Jacqueline Cerquiglini-Toulet, le nom de Péronne, « chiffre du désir, engendre l'écriture du livre dans ses aspects les plus divers : anecdotique (*Peronne*), didactique (*prone*), amoureux (*non per*), éthique et esthétique (*renom et paix*)⁴⁹ ». Chez Machaut, on voit bien que « le poète a besoin d'aimer pour créer⁵⁰ ». Or la dame, personnage de fiction, n'est faite que de lettres : son nom est donné par les lettres qui le constituent, codées en chiffres romains qui sont encore des lettres. Deschamps met au jour ce que sous-entend Machaut : son amour n'est que de papier. Il se distingue de son maître en signant sa ballade, tandis qu'il fait de « Machaut » – et non de Guillaume – le successeur d'Ovide et d'Orphée, la « fleur de toutes flours », le « noble poete », le musicien pleuré par « tous

⁴¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 326.

⁴² *Anthologie*, ballade 168 (MCCXLII), v. 10, p. 538.

⁴³ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 225.

⁴⁴ Voir, dans l'*Anthologie*, les ballades 22-23 (CXXIII-CXXIV), p. 98-102. Pour Jacqueline Cerquiglini-Toulet, cet éloge funèbre constitue, avec le « titre de *poete* », les « deux signes » qui font de Machaut le maître reconnu de Deschamps : *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, p. 42.

⁴⁵ Dans l'*Anthologie*, la ballade 70 (CCCCLVI, p. 328-330) et le rondeau 97 (DCXXXV, p. 378) sont inspirés par le *Voir Dit*, éd. et trad. Paul Imbs et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Librairie générale française, Lettres gothiques, 1999, v. 203-215 et 673-696, p. 52-54 et 88-90. Voir l'article de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le monde littéraire d'Eustache Deschamps », dans *Eustache Deschamps. Une poésie pour le temps présent*, dir. Sébastien Douchet et Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 68, à paraître en mai 2023.

⁴⁶ *Anthologie*, ballade 69 (CCCCXLVII), v. 15-16, p. 328.

⁴⁷ Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. cit., v. 6263-6264, p. 574.

⁴⁸ *Ibid.*, v. 8958-59, p. 784.

⁴⁹ Jacqueline Cerquiglini, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985 ; rééd. 2001, p. 229.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 225.

instrumens » et celui qui l'« a nourry⁵¹ ». La ballade 78 poursuit l'hommage. Le nom de « Gauteronne » a sans doute été utilisé pour la seule raison qu'il rime avec « Perronne ». La déclaration « Car sanz amours ne puis faire chanson » apparaît au début de la troisième strophe, à la même position que la signature « Eustace suis par droit nom appelé ». Ces deux ballades expliquent, dans un langage réaliste et symbolique, la transition entre la poésie amoureuse de Machaut, déjà en rupture avec l'héritage des trouvères, et la nouvelle poésie de Deschamps. L'amour est bien reconnu comme une source d'inspiration poétique, comme dans les ballades 5 et 138 de l'*Anthologie*, où l'auteur se met en scène comme auteur de « laiz, [...] chançons, [...] faiz d'amours⁵² », inspiré par « Juno la deesse d'amours⁵³ ». En tant que poète du XIV^e siècle, Deschamps doit au moins prétendre écrire par amour et sur l'amour.

Par ailleurs, Deschamps est loin d'être le premier à critiquer et à modifier l'idéal de la « fine amour ». On le voit par exemple dans la brève synthèse d'Adeline Richard-Duperray sur *L'Amour courtois. Une notion à redéfinir*, qui porte essentiellement sur le genre romanesque : la critique propose des « critères intangibles » de définition de l'amour courtois, qui concerne par conséquent peu de textes, et elle constate un net « décalage » dès le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris⁵⁴. Paul Zumthor, qui a, lui, étudié en détail le « code poétique troubadouresque⁵⁵ » dans le genre lyrique, constate que les jeux d'ironie sont naturellement engendrés par l'existence d'un code : l'ironie est un « élément de contrepoint accompagnant sans interruption, en sourdine, les diverses formes poétiques durant les deux, trois ou quatre siècles qu'elles restèrent productives⁵⁶ ». La « sottie chanson » a ainsi servi de contre-modèle à la chanson courtoise sans remettre fondamentalement en cause l'idéal de la « fine amour »⁵⁷. L'*Anthologie* ne représente pas bien le registre de la grivoiserie : ce « courant littéraire minoritaire », qui propose une « transgression verbale par rapport au langage châtié de la courtoisie », concerne pourtant « une quarantaine de pièces » dans les *Œuvres complètes* d'Eustache Deschamps⁵⁸. Les jeux d'écriture de l'amour à l'endroit et à l'envers, idéal ou charnel, sérieux ou comique, sont présents dès les tout premiers textes connus, dès Guillaume IX d'Aquitaine. Mais un pas est franchi à la fin du Moyen Âge : Daniel Poirion constate ainsi chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Eustache Deschamps et Christine de Pizan « une certaine distance par rapport à la tradition reçue, un léger décalage dans la logique, un subtil contrepoint affectant le langage courtois⁵⁹. » Il s'agit d'une véritable rupture, d'un désenchantement : « le XIV^e siècle a le sentiment aigu de vivre une crise de la matière littéraire⁶⁰ », comme l'a bien expliqué Jacqueline Cerquiglini-Toulet. Les poètes voient

⁵¹ *Anthologie*, ballade 69 (CCCCXLVII), v. 2-3, 5 et 8, p. 326.

⁵² *Anthologie*, ballade 5 (XXIV), v. 5, p. 64.

⁵³ *Anthologie*, ballade 138 (DCCCCLXXXIV), v. 21, p. 462.

⁵⁴ Adeline Richard-Duperray, *L'Amour courtois. Une notion à redéfinir*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Collection 1... », 2017, p. 74-76.

⁵⁵ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 59.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ Voir la « Sotte chanson en balade d'une vieille merveilleuse » : *Anthologie*, pièce 163 (MCCXVI), p. 526-528.

⁵⁸ Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet (dir.), *Eustache Deschamps en son temps*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 236.

⁵⁹ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 622.

⁶⁰ Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie*, op. cit., p. 57.

alors dans l'amour une source d'inspiration nécessaire mais difficile, voire impossible. Ils disent qu'ils n'ont plus rien à dire « de nouvel », que la « matere fault »⁶¹. L'ironie de la ballade 78 est en fait un cri d'angoisse : Eustache Deschamps sait qu'il ne devrait pas « sanz amour faire chanson », mais il le fait quand même. Son œuvre montre une double tendance : miner de l'intérieur l'écriture amoureuse courtoise, par une série de décalages moins visibles et plus problématiques que ceux de la tradition anti-courtoise, ou s'écarter complètement de ce type d'écriture. Dans la section IV, on trouve ainsi une série de pièces qui paraissent amoureuses et qui ne le sont pas. En dehors de la section IV, l'extrême majorité des pièces se comprennent sans aucune référence à l'idéal de la « fine amour ».

La réflexion sur l'inspiration poétique, à laquelle participe la ballade 78, inscrit Deschamps dans sa génération qui renouvelle le lyrisme sans renoncer tout à fait à l'amour. L'*Art de dictier* utilise le mot clé *sentement* qui reste nécessaire à la poésie alors même que le chant musical n'est plus indispensable :

Et ja soit ce que ceste musique naturele se face de voluté amoureuse a la louenge des dames et en autres manieres selon les materes et le sentement de ceuls qui en ceste musique s'appliquent, et que les faiseurs d'icelle ne saichent pas communement la musique artificiele [...], toutesvoies est appellee musique ceste science naturele⁶².

On pourra noter que le « sentement » doit servir précisément aux « autres manieres » que la « louenge des dames » : c'est le nouveau lyrisme, encore fondé sur l'expression d'un « je », mais détaché de la matière amoureuse. En dehors de cet art poétique, Deschamps a réfléchi à l'inspiration dans ses ballades faisant l'éloge d'autres poètes : Guillaume de Machaut, qui est présenté comme son père, Geoffroy Chaucer, qui joue plutôt le rôle de frère même s'il fait de lui un maître, et enfin Christine de Pizan, qui prend la place de la fille quoiqu'il la nomme sa sœur⁶³. À la suite de l'échange de ballades entre Philippe de Vitry, Jean de le Mote et Jean Champion⁶⁴, Deschamps évoque dans ces poèmes, ainsi que dans la ballade 138, la source des Muses⁶⁵. Les auteurs modernes – et Deschamps avec eux – peuvent désormais remplacer les auteurs antiques qui restent des modèles. Si Christine est elle-même une « Muse » et l'équivalente de « Boece a Pavie⁶⁶ », Machaut est placé aux côtés d'Orphée, tandis que Chaucer est le successeur de Socrate, Sénèque, Aulu-Gelle et Ovide. Ces mentors suffisent à faire de l'amour un thème parmi d'autres, tandis que la poésie entre dans le cadre plus général de la création littéraire et savante, qui cherche plutôt la sagesse que l'érotisme. La tendance morale qui caractérise l'œuvre de Deschamps ne lui est pas propre. Elle est le fruit de l'évolution générale du lyrisme, « menacé par le didactisme » selon les mots de Daniel Poirion : « il n'y a pas en effet de

⁶¹ Voir les exemples cités par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, tirés des œuvres de Jean Froissart, Eustache Deschamps, Guillaume de Machaut : *ibid.*, p. 57-58 et 97.

⁶² *Anthologie*, pièce 187 (MCCCXCVI), §6p-s, p. 590.

⁶³ *Anthologie*, ballades 22-23 (CXXIII-CXXIV), p. 98-102 ; ballade 49 (CCLXXXV), p. 152-154 ; ballade 168 (MCCXLII), p. 538-540.

⁶⁴ Voir Silvère Menegaldo, *Le Dernier Ménestrel ? Jean de le Mote, une poétique en transition (autour de 1340)*, Genève, Droz, 2015, p. 298-316 et 353-384.

⁶⁵ *Anthologie*, ballade 23 (CXXIV), v. 9-12, p. 102 ; ballade 49 (CCLXXXV), v. 21-24, p. 154 ; ballade 138 (DCCCCLXXXIV), v. 4-5, p. 460.

⁶⁶ *Anthologie*, ballade 168 (MCCXLII), v. 1 et 35, p. 538-540.

frontière entre le lyrisme courtois et le didactisme moral⁶⁷ ». Le critique remarque que l'amant, « épris d'absolu » et en quête de « perfection » chez les troubadours, reçoit désormais un enseignement pratique qui correspond à un « effort d'éducation sociale » dans les dits du XIV^e siècle :

L'éloge dégénère facilement en long étalage de qualités exemplaires, comme si le poète n'avait plus confiance dans le seul enthousiasme amoureux pour obtenir cette élévation spirituelle que d'autres ont cru y trouver spontanément. De Deschamps à Chartier les poètes de cour vont s'appliquer à convertir l'amant en lui apprenant les formules d'une adoration raisonnée⁶⁸.

Le *Lai de departement* en donne un bon exemple : ce lai de 252 vers, qui fait entendre la voix d'un amant-poète, consacre les vers 92 à 203 à des répliques au discours direct tenues à l'amant. Le discours est d'abord mis dans la bouche d'« Espoir⁶⁹ ». Une transition donne ensuite la parole à la dame : « Ainsis me disoit m'amour / Mon honneur, / Par douçour, / D'umble voix et de serie⁷⁰ ». Il est impossible de déterminer si l'adverbe *ainsi* renvoie au discours précédent – identifiant ainsi Espoir à la dame – ou annonce le discours suivant – distinguant les paroles d'Espoir de celles de la dame. Ce doute vient du fait que ces figures ne sont en rien singularisées : elles servent seulement de prétexte à énoncer un enseignement moral et social valable pour tout chevalier. Le discours didactique au sein de ce lai amoureux coïncide avec celui porté par toutes les poésies morales de Deschamps qui encouragent à suivre les vertus et fuir les vices. Il y a bien une continuité entre l'écriture amoureuse telle qu'elle se renouvelle au XIV^e siècle et la poésie d'Eustache Deschamps.

Nous pouvons, pour finir cette étude, étudier le sens nouveau que Deschamps donne à sa déclaration : « Car sanz amour ne puis faire chanson ». La ballade 78 participe à une poésie réaliste et morale, où l'« amour » est attendu non comme idéal sentimental ou artifice social, mais comme fondement de la relation entre les hommes. C'est par rapport à la norme morale qu'il faut lire les pièces amoureuses de Deschamps.

La ballade 78 constitue, on l'a vu, une reprise ironique du lyrisme amoureux au sein d'un hommage rendu à un maître connu pour ses textes amoureux. Mais elle s'insère aussi dans une série de pièces à tendance autobiographique écrites par Deschamps. Daniel Poirion est peu convaincant lorsqu'il cherche à dessiner l'itinéraire sentimental de l'auteur, en citant les quelques femmes nommées dans ses poèmes⁷¹. Il considère Péronne comme l'amie réelle de Machaut, et Gauteronne comme l'amie réelle de Deschamps, « peut-être une chanteuse professionnelle ; en tout cas [...] une femme qui chante et qui mène joyeuse vie⁷² ». Nous ne croyons pas à l'existence de Gauteronne. Cependant, la remarque de Poirion s'inspire de ce qui paraît bien être un détail réaliste, plus précis et

⁶⁷ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 73.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 518.

⁶⁹ *Anthologie*, pièce 53 (CCCXIII), p. 266-270 : « Espoir » (v. 87) est plusieurs fois sujet du verbe *dire* (v. 92, 111 et 131).

⁷⁰ *Anthologie*, pièce 53 (CCCXIII), v. 191-194, p. 272-274.

⁷¹ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince*, op. cit., note 118, p. 226.

⁷² *Ibid.*, p. 296.

original que l'éloge à la « douce [...] seraine⁷³ » : « Vo maison est toudis de joyë plaine⁷⁴ ». Cette remarque, tout en reprenant le topos de la joie, fait écho à un thème très personnel de l'auteur, puisqu'il lui a donné son nom : il s'agit de la « maison gracieuse » qu'il a « Dehors Vertus », « Ou plusieurs ont mené vie joyeuse, / Maison des champs l'ont plusieurs appelé », dont il parle dans la ballade 120⁷⁵. Si Gauteronne n'est ni l'amie réelle, ni l'épouse de l'auteur, elle renvoie à son ethos de bon compagnon, champenois et vertueux, qu'il présente avec de très nombreuses variantes dans son œuvre, notamment la parodique *Charte des Fumeux*⁷⁶. Le poète se met en scène comme juge et témoin de son temps, il ne parle plus de ses émotions sentimentales, mais de son indignation face à au monde. La ballade 78 fait écho, au sein de la section IV, à des poèmes où le langage de la « fine amour » sert à dénoncer une réalité sociale troublante. La ballade 72 commence ainsi par une « reverdie », « En ce douls temps » du « premier jour de may », mais le refrain est dissonant car l'amant n'entend aucune « chanson ne glay » d'oiseau « Fors seulement que le chant du cucu⁷⁷ ». Le substantif *cucu*, qui rime avec « salu », n'est pas seulement une plaisanterie grivoise qui redouble une syllabe obscène : il fait référence à l'adultère, et bien plus généralement à la tromperie du péché. La troisième strophe évoque le retournement des saisons et du monde, comme la ballade 199 apocalyptique⁷⁸, et comme la ballade 139 où le poète voit « tous les meurs bestorner [...] Vertus fuïr et aux vices tourner⁷⁹ ». La ballade 72, qui reflète « un réel malaise face au monde de la courtoisie », paraît « caractéristique de l'ambiguïté de la position sociale et morale de Deschamps⁸⁰ », qui est à la fois un poète courtisan et un moraliste à l'écart de la cour. Le langage amoureux devient pour lui la preuve d'une hypocrisie pécheresse, tout en restant un modèle d'expression qu'il devait pratiquer aussi bien dans ses conversations à la cour que dans sa poésie.

Deschamps développe dans sa poésie morale une nouvelle conception de l'amour. Nous avons vu que le mot *amour* pouvait renvoyer à différentes significations, qui entrent dans une véritable confrontation. Le refrain de la ballade 160, « Doit on ainsi parler d'amours ? », oppose ainsi deux conceptions de l'amour, l'une idéale et attendue par Marion, l'autre charnelle et pratiquée par Robin⁸¹. La ballade 122 fait entendre par prosopopée la voix de la « Raison » qui peut « juger » le monde en affirmant dans son refrain : « Amour n'y voy fors l'amour de Renart⁸² ». Cet amour s'oppose à la « vraie amour qui estoit ferme et pure », qui consistait à « amer dame », « dancier et karoler », « chevaliers [...] honorer⁸³ ». Le début de la pièce dénonce le fait de « son per aim[er] a part », mais ce n'est pas un poème contre l'homosexualité parce que la suite reproche

⁷³ *Anthologie*, pièce 78 (CCCCXCIII), v. 2, p. 344 : on retrouve l'expression dans la pièce 53 (CCCXIII), v. 29, p. 264.

⁷⁴ *Anthologie*, pièce 78 (CCCCXCIII), v. 5, p. 344.

⁷⁵ *Anthologie*, pièce 120 (DCCCXXXV), v. 9-12, p. 418.

⁷⁶ *Anthologie*, dit 188 (MCCCXCVIII), p. 636-648.

⁷⁷ *Anthologie*, ballade 72 (CCCCLXXVI), v. 1-2 et 7-8, p. 332.

⁷⁸ *Anthologie*, ballade 199 (MCCCCXCIII), p. 700-702.

⁷⁹ *Anthologie*, ballade 139 (DCCCCLXXXVIII), v. 1-3, p. 464.

⁸⁰ Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet (dir.), *Eustache Deschamps en son temps*, op. cit., p. 234.

⁸¹ *Anthologie*, ballade 160 (MCLXIX), p. 516-520.

⁸² *Anthologie*, ballade 122 (DCCCLVIII), v. 29-30, p. 420.

⁸³ *Anthologie*, ballade 122 (DCCCLVIII), v. 7, 12, 14 et 23, p. 420.

aux « hommes » de donner aux femmes « dolereuse part » et de vouloir « tout reveler⁸⁴ » : il s'agit plutôt d'accuser les amants vantards et hypocrites. La référence au *Roman de Renart* permet d'élargir considérablement la critique : Renart est un animal rusé, violent, lubrique, qui incarne les péchés des hommes. L'amour faux entraîne « par tout tristece et dueil⁸⁵ », tandis que des époux vertueux ne peuvent « plus grant bien / Avoir de Dieu ne plus grant joye au monde⁸⁶ », affirme le refrain de la ballade 194. Sous la plume de Deschamps, la joie n'est plus la récompense de l'amour ou l'inspiration du poète, comme chez Guillaume de Machaut⁸⁷, mais plutôt la récompense d'une bonne conduite morale. La ballade 194 énumère les qualités et les activités attendues de l'épouse et de l'époux, puis le bonheur qui règne dans leur « ostel » pourvu de « tous biens, paix, honneur [...], Joyë, santé [...], / L'amour de Dieu⁸⁸ ». Sans évoquer directement l'amour conjugal, la ballade 194 fait de l'amour divin le modèle d'une union humaine parfaite. Le mariage n'est d'ailleurs qu'un degré des différentes unions souhaitables dans la société, comme le prouve la ballade 161 où l'union du roi anglais Richard II avec Isabelle, fille du roi français Charles VI, est présentée comme le gage d'une réconciliation internationale car « Toute paix vint par un saint mariage⁸⁹ ». Deschamps se fait ici le partisan de la paix, mais il croit aussi à la fonction militaire de la noblesse qu'il encourage parfois à participer activement à la guerre. L'amour est alors le moteur de la vaillance chevaleresque, ce qu'affirme le *Lay de franchise* : « Que sanz amour ne puet estre prouesse⁹⁰ ». Cette tournure, parallèle à celle de la ballade 78, montre que l'amour est le moteur de l'activité humaine – « sanz amour », il n'y a ni paix, ni « prouesse », ni « chanson ». Deschamps est prêt à renoncer à écrire si les hommes se conduisent mal, comme l'affirme notamment l'incipit de la ballade 148 :

Ou j'arderay tous les livres que j'ay
 Qui ont traité de vertus et des vices,
 Ou en brief temps le jugement verray
 Des granz menteurs qui tiennent les offices
 Qui ne leur sont a gouverner propices⁹¹.

On voit que le poète associe volontiers un discours moral universel, sur les vices et les vertus, à des conseils pratiques, politiques, sociaux, ici sur le choix des officiers royaux. C'est parce qu'il réfléchit à l'ordre du monde, fondé sur l'amour et visible à tout niveau de la société, dans ses principes fondateurs comme dans les choix individuels.

Finalement, que reste-t-il de la « fine amour » dans le nouveau lyrisme moral inventé par Eustache Deschamps ? Le langage amoureux n'est pas tout à fait oublié, mais il change assurément de sens et d'utilité. Le décalage constant avec l'héritage des

⁸⁴ *Anthologie*, ballade 122 (DCCCLVIII), v. 8, 18, 25 et 29, p. 420.

⁸⁵ *Anthologie*, ballade 122 (DCCCLVIII), v. 9, p. 420.

⁸⁶ *Anthologie*, ballade 194 (MCCCCXXXVIII), p. 686-688.

⁸⁷ Selon Michèle Gally, « En héritier des troubadours », pour qui « le joy [...] est à la source du chant », Guillaume de Machaut « situe la joie au début et à la fin du processus créateur [...], sans aucun sens psychologique mais en relation avec l'harmonie musicale » (*Oc, oil, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 363-364).

⁸⁸ *Anthologie*, ballade 194 (MCCCCXXXVIII), v. 32-35, p. 688.

⁸⁹ *Anthologie*, ballade 161 (MCLXXXI), v. 10, p. 520.

⁹⁰ *OCEd*, lai CCCVII, v. 211, t. II, p. 210.

⁹¹ *Anthologie*, ballade 148 (MXCV), v. 1-5, p. 482.

trouvères est porteur de sens : le lecteur est ainsi invité à changer de code, à trouver la dénonciation morale et politique derrière les expressions toutes faites. Dans la chanson royale 54, on remarquera que l'amour idéal, réciproque et vertueux, est incarné par Robin et Marion, des figures rustiques opposées en tout point à un idéal courtois⁹². Dans la ballade 82, la plainte d'une dame n'est pas amoureuse mais didactique : il s'agit de dénoncer le passage du temps, la vanité du monde, l'orgueil de la jeunesse éphémère⁹³. La ballade 71 rend un hommage topique à la « dame que j'aym sanz decevoir⁹⁴ ». Or le service amoureux est inscrit dans le contexte réaliste, historique, du règne de « v roys », et consiste à « main lever⁹⁵ ». Le « je » se présente, en bon amant-poète, comme le « Sers [...] d'Amours⁹⁶ », mais il faut comprendre qu'il évoque indirectement une activité d'officier à la cour. Un lecteur attentif placera donc le poème au sein de la longue série de pièces sur les vieux serviteurs mal rémunérés⁹⁷. Mais alors, qui est la dame que sert le vieil officier ? Laura Kendrick propose de l'identifier à la France :

Dans la lignée des travaux d'Erich Köhler, pour qui la poésie des troubadours constituait « la projection sublimée de la situation matérielle et sociale de la basse noblesse », Laura Kendrick considère les poèmes courtois de Deschamps comme des transpositions de sa situation de « curial », la dame à laquelle il s'adresse pouvant être considérée comme « une métaphore de la monarchie française⁹⁸ ».

Certains poèmes, qui se présentent comme des requêtes amoureuses décalées, sont en fait des recommandations sur le service que les officiers doivent rendre au royaume de France et pour lesquels ils doivent être récompensés. Le poète moral utilise ainsi un langage sentimental dans un contexte politique, et cela n'est pas absolument unique. Jean-Claude Mühlethaler, analysant l'engagement des poètes à la fin du Moyen Âge, a ainsi analysé « l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI⁹⁹ ». Il distingue différents degrés d'affectivité selon les auteurs : une ballade d'Eustache Deschamps contre le schisme¹⁰⁰, qui n'est pas dans l'*Anthologie*, illustre le degré le plus haut, celui d'un « climax émotionnel¹⁰¹ ». Mais on peut noter qu'il s'agit d'un cas relativement rare. Les pièces politiques de l'*Anthologie* reflètent une tonalité plus souvent ironique ou didactique qu'affective, même quand elles reprennent le langage de la « fine amour ». Par exemple, la ballade 26 fait entendre la plainte de la France : l'isotopie de la douleur se limite au binôme synonymique de l'incipit, « plaindre et plourer », et l'idée de la mort est

⁹² *Anthologie*, pièce 54 (CCCXV), p. 276-280.

⁹³ *Anthologie*, ballade 82 (DXXXV), p. 350-352.

⁹⁴ *Anthologie*, ballade 71 (CCCCLXIV), v. 5, p. 330.

⁹⁵ *Anthologie*, ballade 71 (CCCCLXIV), v. 8 et 14, p. 330.

⁹⁶ *Anthologie*, ballade 71 (CCCCLXIV), v. 21, p. 332.

⁹⁷ Voir notamment, dans l'*Anthologie*, les ballades 13 (LXX), 25 (CXXXII) et 43 (CCXXV), p. 80, 104-106 et 140-142.

⁹⁸ Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet (dir.), *Eustache Deschamps en son temps*, op. cit., p. 233 : la citation fait référence à un article de Laura Kendrick, « The Art of Mastering Servitude: Eustache Deschamps' Deployment of Courtly Love », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 16, 1992, p. 30-45.

⁹⁹ Jean-Claude Mühlethaler, « Tristesses de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », dans *L'Écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Paris, Champion, 2019, p. 279-295.

¹⁰⁰ *OCEDE*, ballade DCCCCXLVIII, t. V, p. 165-166.

¹⁰¹ Jean-Claude Mühlethaler, « Tristesses de l'engagement... », art. cit., p. 282-283 et 295.

introduite par les verbes « durer », « destrui[re] » et « admenuisier¹⁰² », mais on est loin de la complainte féminine énoncée dans la ballade 73. Cette véritable « ballade amoureuse » utilise ainsi dans la deuxième partie des trois premiers décasyllabes les binômes synonymiques « maleureuse, dolente », « souspirs et plaings », « annuy et [...] tourmente¹⁰³ ». Au contraire, la ballade 26 associe la posture topique de la dame malheureuse à des références épiques et à un raisonnement bien construit afin de démontrer la nécessité d'un roi chevalier, entouré de bons conseillers. Le lointain horizon amoureux de cette ballade permet de donner un cadre à l'expression du manque : la France regrette Roland et Charlemagne, ainsi que la « vraië Congnoissance », elle voudrait être servie par des chevaliers exemplaires, amoureux d'elle. Le poète moraliste utilise donc, avec beaucoup d'autres moyens, la tradition de la « fine amour » pour faire entendre diverses voix – celle d'une dame, celle de Raison, celle de Folie, celle du roi, celle d'un amant – et varier à l'infini les thèmes traités dans ses formes fixes.

En conclusion, nous pouvons constater que Deschamps adopte une posture très complexe, et pas parfaitement cohérente, envers l'héritage des troubadours et des trouvères. Comme l'explique Pierre-Yves Badel, Deschamps « traduit [...] dans leur diversité parfois contradictoire les convictions, les désirs, les inquiétudes des milieux où le poète a vécu », en particulier « ces trois foyers culturels que sont [...] l'Université, la Cour et la Champagne¹⁰⁴ ». Sa vision de l'amour s'inspire en effet autant des poètes que des clercs, des modes de la cour que d'une réflexion morale. Le poète montre dans son œuvre qu'il peut aussi bien « faire chanson » avec et « sanz amour », en adoptant de multiples points de vue et différents degrés de lyrisme. Le « je » peut chanter son émotion, qu'elle soit sentimentale ou non, mais il peut aussi raisonner en faveur ou en défaveur de l'amour, qu'il s'agisse d'un idéal esthétique, d'un désir d'union, d'un appel de la chair, d'une attitude polie, d'un langage hypocrite ou de l'amour de Dieu. Faut-il voir, comme l'a suggéré Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « par un hasard heureux, le vrai nom de la dame¹⁰⁵ », dans la leçon fautive du manuscrit BnF, fr. 840 où on lit, à la première occurrence du refrain de la ballade 78, « J'ay failli a personne » (f°160d) ? Le copiste a pu être dérangé par cette pièce ironique et sérieuse, qui rend hommage à la poésie amoureuse du maître Guillaume de Machaut tout en bafouant cet héritage. Et peut-être la figure de Péronne, créée par Guillaume dans le *Voir Dit*, n'était effectivement personne. Mais Deschamps, qui nous donne le faux nom de Gauteronne, a aussi mentionné explicitement de nombreuses dames qu'il a servies fidèlement : les dames réelles de la cour, et surtout des figures allégoriques idéales, celles de la France, de la Vertu, de la Raison.

¹⁰² *Anthologie*, ballade 26 (CXLI), v. 1, 3, 6 et 17, p. 106-108.

¹⁰³ *Anthologie*, ballade 73 (CCCCLXXVII), v. 1-3, p. 334.

¹⁰⁴ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Droz, 1980, p. 95.

¹⁰⁵ Jacqueline Cerquiglini, « *Un engin si subtil* », *op. cit.*, n. 4, p. 228.

Deschamps, poète courtois ?

***Amour delay, Raison ensuy. Le « Credo courtois » de Deschamps
dans les ballades amoureuses du ms. BnF, fr. 840***

Isabelle Fabre
Université Paris Nanterre, CSLF

J'ai choisi d'interroger la relation de Deschamps à la courtoisie dans sa profondeur et son ambiguïté, à partir d'un exemple qui peut sembler mineur ou déplacé, si on le rapporte à l'ensemble de l'œuvre : il s'agit des deux vers numérotés 84 dans l'*Anthologie*¹ et situés à la fin de la section IV des *Œuvres complètes* du manuscrit BnF, fr. 840. Cette section ne comporte pas de titre explicite², mais le lyrisme amoureux y est prédominant, si bien qu'on peut y voir un recueil de « ballades amoureuses », distinctes des ballades « de moralité » qui ouvrent le manuscrit.

La section IV (f. 141-172) rassemble 138 poèmes, dont une majorité de ballades (135 pièces), un rondeau, un virelai, suivis de notre petit distique :

Amour delay, raison ensuy, la char reboute,
Quiers le Dieu vray, fuy joye et glay, tien droite route.

Ces deux vers consistent, on le voit, en une série d'injonctions formulées à l'impératif, dans un double mouvement centrifuge (les verbes *delaier*, *rebouter* et *fuir* dénotent l'éloignement et le rejet) et centripète (*ensuivre*, *querre* et *tenir* marquent un effort positif, un désir ou une aspiration). On note qu'à cette alternance régulière s'ajoute une disposition chiasmique des syntagmes (ordre COD-Verbe dans le premier vers, Verbe-COD dans le second).

Du point de vue formel, la structure est double également et, selon comme on les perçoit à l'oreille, ces vers seront traités comme des alexandrins « trimètres » ou des tercets de tétrasyllabes :

ALEXANDRINS « TRIMÈTRES »	TERCETS DE TÉTRASYLLABES
Amour delay / raison ensuy / la char reboute	Amour delay, a
Quiers le Dieu vray / fuy joye et glay / tien droite route.	Raison ensuy, x
	La char reboute, b (+1)
	Quiers le Dieu vray, a
	Fuy joye et glay, a
	Tien droite route. b (+1)

On note que la disposition en tercets fait paraître un nouveau schéma rimique *aab* (rime *a* en « -ay » et rime *b* féminine en « -oute » qui rallonge le vers légèrement³). Que faire de l'anomalie du v. 2 (« Raison ensuy ») ? On peut y voir une rime « -uy » orpheline, à moins qu'on ne rapporte celle-ci au « fuy » placé à l'attaque du v. 5 (« fuy » occupe la même position, celle du deuxième trimètre, dans la version en alexandrins).

Comme on le voit, ce petit poème – si on peut l'appeler ainsi – a fait l'objet d'une rédaction soignée. Cela nous alerte sur son importance. Malgré sa singularité, qui pourrait à

¹ Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2014, p. 354.

² On remarque néanmoins la présence de lettres d'attente en haut du folio 235, ce qui autorise à penser qu'une rubrique « Ballades amoureuses » était prévue à l'origine.

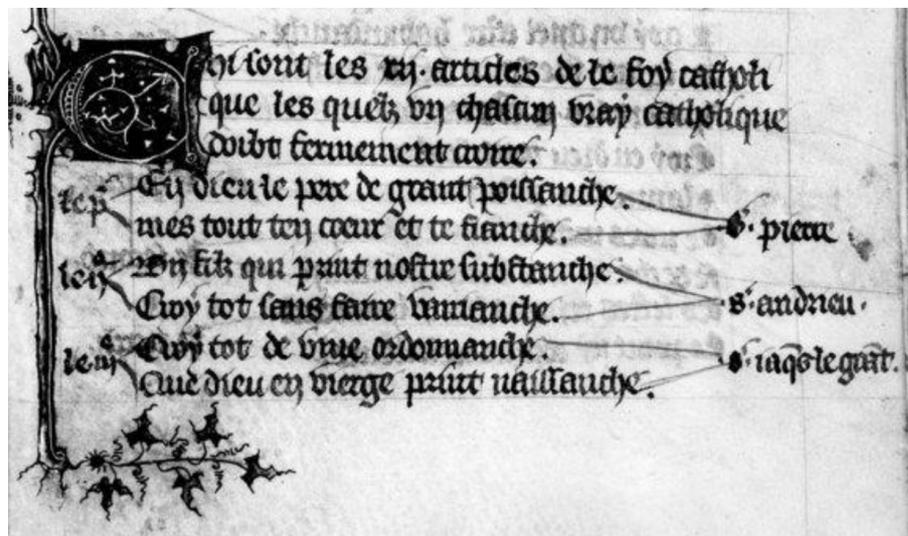
³ Cas d'« hétérométrie faible » dans la terminologie de C. Dauphant. Dans cette deuxième disposition, le vers à rime féminine renforce la clôture du tercet.

première vue faire douter de son authenticité – on n’y reconnaît guère la plume de Deschamps⁴ –, ce ne sont pas des mots hâtivement jetés sur la page. C’est une pièce liminaire qui livre peut-être aussi une clé de lecture.

Placés à la fin de la section IV, ces vers invitent à relire autrement les poèmes qui précèdent (je me limiterai ici aux pièces de l’*Anthologie*). D’abord en raison de leur forme, apparentée au *compendium* ou *vade-mecum* doctrinal qui clôturait souvent les traités didactiques, sommes de morale et autres catéchismes des XIV^e-XV^e siècles. Leur fonction est pédagogique et mnémotechnique : au terme de l’exposé, le maître récapitule les points essentiels de l’enseignement. La forme rimée facilite la mémorisation ; elle participe de l’effort de synthèse. En voici deux exemples, le premier emprunté au *Dialogue spirituel* du chancelier de l’université Jean Gerson, contemporain de Deschamps :

Oy la parole Dieu, prens occupacion,
 Visé a la soif Jhesus, fuy male occasion,
 Voy le meschief des povres, des glous l’affliccion,
 Ne pers sens, los, bien, temps, pour vile egestion.⁵

Notons qu’il s’agit là encore d’alexandrins, à ceci près que Gerson privilégie la césure à l’hémistiche. Lus en contexte, ces vers font la synthèse du propos qui précède, consacré à la glouttonnie, l’un des sept péchés capitaux. Les six autres vices auraient dû être traités de même, mais le texte est inachevé : seuls nous sont parvenus les quatrains qui leur correspondent. La forme versifiée répond aussi à une demande, dans la fiction pédagogique du *Dialogue spirituel* gersonien : ce sont les sœurs du chancelier, en position d’élèves dociles, qui lui réclament cette « briefve forme de parler » pour avoir l’enseignement de leur frère « plus legierement en memoire et a la main⁶ ». On en trouve ailleurs d’autres exemples, tant chez Gerson que dans les « doctrines chrétiennes » anonymes qui circulaient alors en nombre. Il en va ainsi, dans une mise en page qui fait paraître « l’ordre » du discours, des douze articles de la foi du manuscrit BnF, fr. 2095. En voici les trois premiers articles, copiés au folio 72 :



On notera la clarté du dispositif, qui assigne à la lecture la fonction d’un véritable exercice de méditation, avec son système de correspondances (un article = un saint à honorer, Pierre, André,

⁴ L’examen du manuscrit permet toutefois d’écarter l’hypothèse d’une pièce apocryphe, rajoutée par le maître d’œuvre du manuscrit, Raoul Tainguy. Je remercie Clotilde Dauphant pour cette précision.

⁵ Jean Gerson, *Dialogue spirituel*, dans *Œuvres complètes*, éd. Palémon Glorieux, Paris-Tournai-Rome-New York, Desclée, 1966, t. VII, p. 188.

⁶ *Ibid.*

Jacques etc.) que viennent renforcer les distiques d'octosyllabes à rimes plates (« En Dieu le Pere de grant poissanche / Mets tout ton cuer et te fianche » etc. – le timbre des rimes change dans la suite du texte).

Je me propose donc de relire le corpus de la section IV moins comme un recueil lyrique de pièces amoureuses que comme un discours sur l'amour, plus précisément un discours sur la sagesse de l'amour, conforme à ce que Pierre-Yves Badel nomme « l'orthodoxie morale du XIV^e siècle⁷ ». En interrogeant ce discours, ainsi que certains éléments de son lexique, on verra que Deschamps ne formule peut-être pas tant un appel à renoncer à l'amour qu'il n'opère une spiritualisation ou une conversion de l'amour *de l'intérieur même de la tradition courtoise*, et qu'en cela, il n'est pas isolé mais endosse à son tour une lecture qu'on peut associer à la réception du *Roman de la Rose*. Si Deschamps dénonce ici quelque chose, c'est le lyrisme amoureux *dans son actualisation dégradée*, c'est-à-dire en tant qu'il tourne le dos aux valeurs et promet « faintise » et mensonge. C'est bien là une critique adressée au monde courtois. Cela n'en fait pas pour autant, à mes yeux, un discours anti-courtois.

I. Un discours sur l'amour

Commençons par repérer dans la section IV les « lieux » discursifs où s'observe cette posture didactique. On peut les regrouper en trois catégories :

- les pièces qui présentent une dimension réflexive ou théorique et relèvent de ce qu'on peut nommer d'après Deschamps la « connaissance d'amour » ;
- les éléments qui émanent d'une culture savante et font de l'amour un « savoir », telle la méthode étymologique dont on verra un exemple ;
- la *dispositio* rhétorique, fondée sur « l'ordonnance » d'items prescriptifs dans la lignée des « commandements d'Amour » ; la modalité déontique y est à l'honneur pour énoncer énergiquement les articles de « l'amoureuse loi » (Rondeau 106, v. 10).

Le recueil de la section IV répondrait donc à un programme. Le poète y énonce un savoir. On se situe dans la démarche définie par P.-Y. Badel : « À sa manière l'œuvre de Deschamps participe de ce mouvement qui porte la poésie du XIV^e siècle de l'amour de l'amour à celui de la sagesse⁸ ».

Précisons tout d'abord que cette « connaissance d'amour » s'entend au sens où c'est Amour – l'abstraction personnifiée – qui la confère au sujet (Ballade 70, v. 2 : « Depuis qu'Amours m'a donné cognoissance »). Amour est la cause première et finale, eût-on dit à l'époque en termes aristotéliens. Trois pièces la revendiquent clairement : les Ballades 65, 68 et 79. La première transpose un débat sur l'amour dont Machaut a donné le modèle dans ses *Jugements*, et qu'on retrouve à la fin du XIV^e siècle dans le recueil à plusieurs mains des *Cent ballades*, dont l'enjeu est la loyauté en amour – « On peut l'un dire, et l'autre doit on fere », tranche le duc de Berry dans l'une des treize « réponses » qui suivent le recueil des cent pièces proprement dit⁹. Chez Deschamps, la forme strophique suffit à mettre en évidence les thèses opposées en présence :

« Plus a de mal en armes qu'en amours
Et plus de griefz », ce soustient Tymonville,
« C'om est armé et de nuyt et de jours
[...]

⁷ *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 129.

⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁹ *Les Cent ballades, poème du XIV^e siècle composé par Jean le Sénéchal avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque*, éd. Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1905, p. 213.

On muert de fain. » C'est dit d'un homme mat :
 « Plus a de griefs en amours que en armes.¹⁰[...] »

Le renversement de la thèse entre incipit et refrain exploite ici la structure de la ballade. Le fond du débat est topique, mais la « dispute » conduit à confronter des arguments, les uns étant vite évacués au profit des autres : à l'échelle du poème dans son ensemble, c'est la voix de l'« homme mat » éprouvé par les tourments amoureux qui domine ; c'est elle qui se fait entendre exclusivement dans la suite du poème, martelant sa sentence au refrain. Si le « jugement » est déféré dans l'envoi aux « princes royaulx », il est biaisé d'entrée de jeu. La Ballade 68, quant à elle, reprend le type du dialogue *de natura amoris*, dont on peut trouver un modèle dans le traité de Guillaume de Saint-Thierry, alors connu de tous les lettrés¹¹. Elle repose sur une forme de sagesse pragmatique qui en appelle à l'épreuve de l'expérience (« Qu'est-ce d'amour ? Aime, tu le sauras », v. 1). La troisième pièce qu'on peut assigner à la « connaissance d'amour » selon Deschamps est la Ballade 79 qui interroge le « nom » d'Amour et l'écart entre le mot et la réalité qu'il désigne : « Amour est bien par son nom appelez / Mais il n'est pas toudiz ferme n'estables » (v. 1-2). Dès lors que le nom n'exprime plus l'essence du réel et des choses, c'est que le signe est arbitraire, ouvrant la porte au doute et aux erreurs d'interprétation.

Le langage devrait pourtant donner directement accès au savoir, si l'on en croit la méthode étymologique promue par les *Étymologies* d'Isidore de Séville, encyclopédie de référence dans l'enseignement scolastique médiéval. On en trouve un exemple, familier à la culture courtoise et à son principal théoricien André le Chapelain¹², avec l'image de l'hameçon d'amour dans la Ballade 80 :

Sa grant biauté a trespasé les vaynes
 De mon las corps qui se traveille en vain
 Par ses regars et visions soubdaines
 Dont je suy pris mieulx que poisson a l'ain.
 Merveille n'est se je la doubte et l'aim [...] ¹³

L'amant « pris mieulx que poisson à l'ain » par le regard de la dame traduit le caractère irrésistible de l'attraction. En cela, l'amour est conforme à sa nature et le signifiant – *amare* (aimer) rapproché d'*hamare* (*hamus* = hameçon) – suffit à témoigner de la violence de l'aliénation. On pourrait voir dans ce passage le contre-exemple du précédent (la chose est ici fidèle à son nom).

Plus largement, le lyrisme amoureux de Deschamps est traversé par la modalité déontique. Pour garder « l'amoureuse loi », il faut se conformer à ses règles. Le *Lay de departement* en offre l'exemple le plus remarquable, avec une section entière placée au centre du poème et consacrée au « programme d'éducation » par lequel Espoir « reconforte » l'amant exploré :

[...] Aiez honnesté Loyauté

¹⁰ Ballade 65, v. 1-3 et 9-10 (éd. cit., p. 318). C'est moi qui souligne.

¹¹ Voir l'édition et traduction de Marie-Madeleine Davy : Guillaume de Saint-Thierry, *Deux traités de l'amour de Dieu. De la contemplation de Dieu. De la nature et de la dignité de l'amour*, Paris, Vrin, 1953.

¹² *Tractatus de amore* (vers 1184), I, 3 : « Amour vient du verbe aimer (*amare*) qui signifie "prendre" ou "être pris". Car celui qui aime est pris dans les chaînes du désir et il souhaite prendre l'autre à son hameçon. De même en effet que le pêcheur adroit s'efforce de ferrer les poissons grâce à ses appâts, et de les prendre à son hameçon crochu, de même celui qui est pris par l'amour s'ingénie à attirer l'autre par des manœuvres de séduction et il s'applique de toutes ses forces à unir deux cœurs différents par un lien impalpable ou à les maintenir unis pour toujours s'ils le sont déjà. » (trad. Claude Buridant dans André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 49-50).

¹³ Ballade 80, v. 11-15 (p. 348).

Honneur et humilité
 Et courtoisie ensement! [...] *Soies preux et charitables!* [...] *Et encor de tous meffais*
 Te doiz garder durs et lais,
Et amer Dieu de lassus,
Vices hair et vertus
 Avoir du cuer en palais.¹⁴

Aux injonctions morales, référant au code de la chevalerie, se mêlent les « ordonnances » proprement spirituelles (en italiques). On retrouve cette matière dans la Ballade 76, fondée elle aussi sur la méthode étymologique appliquée au nom du prince (Louis d'Anjou en acrostiche), un prince dont Courtoisie porte la bannière :

Deffense soit au peuple tribuée,
Amour a Dieu, fuiez charnelz delis !
 Neté de corps vous soit contribuée,
 Joyeux soies sanz estre escandelis !
 Ou est ce qui vous observe ?
Vrayë pitié et largesce desserve
 Comment chascun de savoir vous enseigne,
 Si ferez lors ce que vos noms enseigne.¹⁵

On remarque une fois de plus la dimension morale et religieuse de cette liste de prescriptions : elle traite de la « mesure » et de la largesse courtoises comme des vices et des vertus, sans oublier l'amour de Dieu. Même constat dans le *Lai*, avec plus d'énergie et d'ampleur.

II. La langue de l'amour

J'en viens maintenant à la question du lexique. C'est une composante importante dans la stratégie de Deschamps. Pas d'intelligence de l'amour ni de sagesse de l'amour sans mots lestés de sens, qui en expriment les joies et les périls, la double nature sensible et intelligible, autrement dit le caractère paradoxal. J'en pointerai trois ici – le « doux », la « pitié » et le « glai » – les deux premiers termes expliquant le troisième, qui figure dans notre petit distique.

Le « doux » est partout dans la poésie courtoise. C'est une notion très complexe, qui recouvre des champs très divers, de la noétique à la rhétorique en passant par la médecine et la musique. Je renvoie à ce sujet à l'étude de Mary Carruthers, qui rappelle combien cette notion, fondamentale dans la philosophie et l'esthétique médiévales, nous échappe à bien des égards¹⁶. Que le doux soit banal dans les textes médiévaux comme marqueur d'émotion esthétique est de l'ordre de l'évidence. Mais tout est affaire de dosage et, sur le plan linguistique, d'incidence et de référence. En d'autres termes, que qualifie le doux dans le poème ? Le temps, le regard (de la dame), la pensée, le discours : telles sont les quatre catégories que l'on peut isoler ici. Les syntagmes sont nombreux, certains répétés plusieurs fois, comme on peut en juger d'après le relevé ci-dessous :

- Le temps : « douls temps » du printemps (B72, 75), de la jeunesse (B82)
- Le regard : les « doux yeux » ou « doulx regart » de la dame (B67-68, 77, 83)
 > « doulx desir » et « doulz plaisir » (B68, 71), « doulx espoir » (B83)
- La pensée : « doux penser » (B67), « doux souvenir » (B71) => « souvenir des perdues douçours » (B82)
- Le discours : « doux parler » (B67), « doulx nom » (B67), « tres doulx chans » (B69).

¹⁴ *Lai de departement*, v. 92-95, 170, 174-178 (p. 268 et 272).

¹⁵ Ballade 76, v. 9-16 (p. 340).

¹⁶ Mary Carruthers, « Sweetness » dans *Speculum*, t. 81/4 (2006), p. 999-1013.

On peut trouver au « doux » une variété d'antonymes : le dur, l'amer, le froid, l'obscur... Mais ces valeurs contraires ne sont pas sans ambiguïté dès que l'amour est en cause, comme on le constate dans la Ballade 68 : « C'est doux desir converti en amer » (v. 4), déclare le premier locuteur, faisant rimer l'amertume avec le verbe « amer » (aimer) du vers 2. La rime est topique, tout comme la douceur du « mal d'amer », principe d'une « langueur » (« tu languiras », à la rime v. 11, et « je languis » v. 15) dont on ne peut ou ne veut pas guérir, malgré les injonctions salutaires (« Retray ton cuer ! », exhorte l'interlocuteur au vers 19). On remarquera surtout la concentration des syntagmes dans la Ballade 67. Trop de douceur provoque l'écœurement. Serait-ce le cas ici ? Le poème semble jouer du retour de ce qui sonne comme un « timbre » au sens musical du terme. La musique est bien là, d'ailleurs, dans le refrain qui fait paraître en creux l'absence (« Fors quant je harpe et de vous me souvient »). Associé au souvenir, le doux s'assimile à la mélancolie. Il appartient au passé, à ce que la Ballade 82 désigne d'une belle expression, « le souvenir des perdues douçours ».

Voyons ensuite ce qu'il en est de la « pitié ». Encore un mot redoutable par sa polysémie, d'abord en ce qu'il est pour ainsi dire réversible : c'est la « passion » (au sens de « pâtir ») qu'éprouve le sujet pour autrui et pour lui-même ; c'est aussi l'émotion qu'il inspire et par laquelle cette passion est partagée ; ensuite parce qu'il se situe à l'interface des registres courtois et spirituel. En voici les occurrences dans la section IV :

REGISTRE COURTOIS

- l'appel à la « pitié » de la dame = demande euphémisée de « merci » ou de « guerredon » (B67, 70, 78, 81)
- « piteuses clamours » (B69) et « piteuse complainte » (B73) = lyrisme élégiaque
- « Elle a mon cuer, mais de pitié suis plains / Et de desir » (B80, v. 25) = mouvement réflexif d'apitoiement sur soi, en lien avec le motif du « cuer piteux », à l'interface des deux types de discours.

REGISTRE SPIRITUEL

- « piteuse ordenance » (B70) du testament, appel à la « merci » divine, lexique religieux (« prier » x 2, « priere » au refrain, « penitance ») mais la pièce requiert une lecture en clé courtoise !
- « vraye pitié » = qualité morale du prince, vertu de magnanimité
+ B180, 198... (à rapprocher du *Lai de double fragilité humaine*, v. 660) = contexte religieux, « douce pitié » miséricordieuse de la Vierge et de Dieu.

Les glissements d'un registre à l'autre sont nombreux, creusant le sens et enrichissant la palette affective. Le « pitié » de la dame et de la Vierge se rejoignent : l'une en ressort spiritualisée, alors qu'elle répond à une requête amoureuse voire érotique, tandis que l'autre s'humanise dans sa miséricorde. Surtout, le motif du « cœur piteux » nous met sur la voie de l'introspection. Il est traité de manière amusée dans la Ballade 80 (« elle a mon cuer mais de pitié sui plain / et de desir... ») : en faisant éclater le syntagme (le cœur est détenu par la dame, la « pitié » restant, elle, du côté de l'amant), Deschamps resémantise le terme et suggère un mouvement d'auto-apitoiement qui camoufle le désir plus qu'il ne le sublime. On constate un emploi similaire dans le « testament par esbatement » de la Ballade 70, où la « piteuse ordonnance » dissimule sous le lexique religieux une demande intéressée, celle de la « merci » de la dame.

Quelques mots enfin sur le « glai ». Le terme est présent, on l'a vu, dans notre distique (« fuy joie et glay »). C'est, une fois encore, un mot attendu dans un contexte courtois, où il fonctionne comme marqueur d'ambiance, associé au printemps et au jardin d'amour, vecteurs familiers de la joie qui inspire le chant. La Ballade 75 offre un exemple évocateur de ce *locus amoenus* où, dans la première strophe, le « glay » (v. 8) rime avec « cuer gay » (v. 5) et « may » (v. 6) avant que ne soit convoqué dans la strophe 3 la « plaisans odours de roses et de glay » (v. 25) d'un « jardin de Déduit » qui n'est pas celui de l'allégorie, mais celui, bien réel et proche, du château de Cachan. Mais le mot « glay » n'en est pas moins ambivalent et des dissonances viennent troubler le ramage mélodieux des oiseaux. En témoigne la Ballade 72, où se fait entendre un « glay » sous négation (v. 7 et 13), un « glai » factice et parodique dans le chant moqueur du coucou, qui inverse la tonalité attendue de la chanson de mai, corrompant par là même la « douceur » qui lui est traditionnellement associée. Un « glai » qui est aussi – le terme

est homonyme – la fleur, glaïeul (étym. *gladius*) ou iris dont le jardin est dépouillé, « désert d'amour » familier à Deschamps, qui réintroduit l'hiver au cœur du printemps (v. 14). La joie n'est plus un état naturel, elle fait l'objet d'injonctions répétées (« on se doit resjouir », v. 1, « Ne laisse a estre gay ! », v. 18). Notons que dans ce dernier cas, c'est la voix de Pitié qu'on entend. L'exhortation est assortie d'une maxime : « Amours deffault ne le temps n'est plus vray » (v. 20). Constat amer sur la décadence des mœurs ? On connaît cette veine chez notre poète. Mais l'assertion, si elle est satirique, s'entend aussi comme l'expression d'une nostalgie, celle de l'amour « vrai » et « ferme », rejeté dans un passé révolu. Un amour qui a pourtant son actualité critique. C'est par là que je voudrais terminer.

III. De « fine amour » à « vraie amour » : le Credo courtois de Deschamps

Il convient de rappeler au préalable quelques données de l'histoire littéraire. Dès le *De amore* d'André le Chapelain (vers 1180) qui reprend le modèle ovidien inscrivant *Art d'aimer* et *Remèdes à l'amour* dans le même paradigme¹⁷, le discours amoureux intègre ses propres contradictions. Faut-il y voir une codification « sérieuse » de la *fin'amor* ? Ce mode de lecture a fait long feu¹⁸. Toutes aussi difficiles à saisir sont les intentions des poètes, comme l'explique Michèle Gally :

Les trouvères de la deuxième génération accentuent volontiers la tendance didactique de leur poétique. L'amour qu'ils chantent demeure avant tout requête et souffrance mais il s'édifie sur un fond de préceptes qui affleurent à la surface du chant [...]. L'adaptation médiévale de l'*Ars amatoria* passe ainsi d'un pôle à l'autre, de l'érotique à la morale, du didactique au lyrique. Les clivages s'estompent et les intentions se multiplient et se juxtaposent pour un même texte. Parler d'amour – pour le connaître, pour l'éviter, pour le conquérir – convoque une pluralité de modèles.¹⁹

Quel modèle peut-on dès lors trouver à Deschamps ? À la fin du XIV^e siècle, il paraît difficile de se soustraire à l'influence du *Roman de la Rose*. Comme on le sait, Jean de Meun procède, dans la deuxième partie de l'œuvre, à une *reprobatio amoris* et le discours qu'il prête à Raison se trouve sans doute à l'arrière-plan de l'appel à « ensuivre » Raison que fait entendre notre distique. Mais Jean de Meun ne spiritualise pas l'amour courtois ; il le dégrade au contraire. C'est donc plutôt au remaniement du *Roman*, entrepris vers 1290 par Gui de Mori, qu'il faut songer pour rencontrer une tentative de « moralisation » qui, sans briser le sens littéral – Gui de Mori n'est pas Molinet²⁰ – entreprend de « rectifier » la doctrine courtoise. Gui de Mori procède ainsi à des suppressions (près d'un millier de vers chez Jean de Meun) et à des ajouts (dans la partie « Guillaume de Lorris ») : le portrait d'Orgueil vient s'ajouter à ceux qui ornent déjà le mur aux images ; le sens moral attaché aux flèches d'Amour est nettement amplifié. Plus important pour notre propos, on note des additions importantes aux enseignements d'Amour, en particulier la distinction entre « vrai amour » et « convoitise », à grand renfort de citations

¹⁷ Le texte est aisément accessible en traduction (cf. référence note 12). Dans les livres I et II du traité d'André le Chapelain, l'amour est d'abord vu comme source de tous biens, avant d'être condamné comme cause de tous les vices au livre III.

¹⁸ Cf. Bruno Roy, « À la recherche des lecteurs médiévaux du *De Amore* d'André le Chapelain », *Revue de l'université d'Ottawa*, 1985, p. 45-65.

¹⁹ Michèle Gally, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 42 et 50.

²⁰ On doit à Jean Molinet un *Roman de la Rose moralisé* (vers 1500) qui à la mise en prose du texte ajoute l'effacement systématique de sa dimension courtoise au profit d'une interprétation religieuse. Le *Roman* est traité comme une « fable » à l'instar des *Métamorphoses* d'Ovide, dont le sens littéral fonctionne comme un voile ou *integumentum* qui sollicite le déchiffrement.

bibliques et patristiques. Ce faisant, comme l'a montré Sylvia Huot²¹, Gui ne cherche pas à opposer mais à accorder : si l'amour de Raison inclut l'amour de Dieu et la charité, il n'exclut pas les diverses variétés d'amour terrestre, désignés sous le nom générique de « convoitise ». L'un et l'autre ne sont-ils pas comme deux ruisseaux coulant d'une même fontaine dans le cœur de l'homme²² ? L'éros n'est donc pas déprécié en tant que tel, mais sert de support à une distinction entre ceux qui aiment « purement » et les autres, qui ne recherchent que leur « delitement ». Des premiers, mûs seulement par le souci de préserver l'honneur et la réputation de leur dame, Gui fait un éloge appuyé :

Ce sont les fins a quoy entendent
 Cil qui a tel amour entendent.
 Mais c'est auques diversement.
 Aucun aiment si purement
 Que riens qui tourt a vilonnie
 Il ne quierent en leur amie,
 N'il ne li voudroient trouver.
 Et pour ceste amour approuver
 Sont fait li bel chant amoureux
 Que li amant ont fait pour eulx.
 Et c'est auques raisons et drois
 Que vrais amans en tout endrois
 Eschieut tout ce qu'il peut le fame
 Empirer, ou acueillir blasme
 Ou deshonneur ou villenie
 De celle qu'il tient pour amie.²³

L'amour charnel est « divers ». Dans sa version « pure », il accède à la dignité que lui confère le lyrisme (« li bel chant amoureux »). Le moraliser, c'est avant tout l'intégrer à une vision plus large, en l'occurrence chrétienne et spirituelle. Ce n'est pas un renoncement.

Comment Deschamps s'approprie-t-il ce modèle ? Il l'intègre à sa poétique et en fait un trait de sa *persona* de poète-amant courtois. Les Ballades 71, 72 et 83 nous peignent ainsi un loyal serviteur d'Amour (« sers suy d'Amours », B71, 21) parfois comblé (B83) mais c'est rare, souvent déçu dans ses attentes : s'il a « plus de cinq roys / Amour servi » (B71, 14-15), c'est en vain qu'il se lève tôt pour sa dame, et c'est le chant du coucou, et non celui du rossignol, qui le tire de son sommeil. Lues à la lumière de la Ballade 122, les pièces amoureuses de la section IV prennent ainsi une tonalité douce-amère – mais le doux, comme l'explique M. Carruthers, ne porte-t-il pas en lui son contraire ? En opposant le temps révolu de la fête, âge d'or des valeurs courtoises, au présent où « chascun se pert et desnature » (v. 21), ce sont aussi deux visions de l'amour qui s'affrontent dans cette pièce, l'une idéalisée (« vraie amour qui estoit ferme et pure », v. 23), l'autre dégradée et moralement condamnable : tel est est « l'amour de Renart » dénoncé au refrain par Raison, dont le vers pénultième nous apprend qu'elle est la locutrice de la pièce et le témoin désabusé – il lui suffit d'en « juger a l'ueil » (v. 29) – de ces mœurs décadentes. Faut-il en conclure à une vision pessimiste ? Au « droit art » d'aimer (v. 29) qui n'a plus cours répond pourtant, dans le recueil, l'espoir d'une restauration des valeurs. Mais énoncé sous forme d'un Credo dont on énumère sèchement les articles, à l'instar de notre

²¹ Sylvia Huot, *The Romance of the Rose and its Medieval Readers. Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²² « Ceste fontaine a .ii. ruisseaux / Qui moult font deux divers essiaux / Car li uns va par virulence / La dont il avoit pris naissance / Car a Dieu dont il vint retourne. / [...] / Li autres ruis queurt d'autre part / Et par cest monde cy s'espart / Par desir de choses mondaines... » (*ibid.*, v. 23-27 et 67-69, p. 140-141). L'interpolation figure dans la seconde version du remaniement de Gui de Mori, transmise par le manuscrit BnF, fr. 797. Elle prend place dans le discours de Raison, dans la longue définition que celle-ci donne de l'amour (*Roman de la Rose*, v. 4346 et sq.).

²³ *Ibid.*, v. 116-131 (éd. S. Huot, *op. cit.*, p. 342-343).

distique, cet espoir reste théorique. Courtois et spirituel, l'amour « vrai » demeure en fin de compte une virtualité du texte.

Conclusion : *Retractatio* ou *sublimatio* ? La « définitive sentence » du distique 84

Que retenir au terme de notre raisonnement ? Comment rendre compte de ces deux vers qui, en clôture de la section des « ballades amoureuses », semblent congédier l'univers courtois et ses valeurs ? Le poète se livrerait-il ici à une palinodie sous forme de *remedia amoris*, comme Ovide ou André le Chapelain avant lui ? Le mot d'ordre n'est qu'apparent ; il n'est pas, on l'a vu, complètement neuf et original. Il n'en trahit pas moins un *ethos* et une esthétique. Venant après le maître du lyrisme courtois que fut Guillaume de Machaut, Deschamps ne pouvait lui emboîter le pas et rivaliser en ce domaine. Mais il eut à cœur d'acquérir la stature d'un poète « moral » et de faire, en la matière, référence. En témoignent les nombreux livres traitant « de vertus et des vices » qu'il déclare posséder dans la Ballade 148. On songe aussi à la Ballade 145 où il affirme creuser ce même sillon depuis longtemps (« Vint ans a que je ne cessay / Des vices blamer et d'escripre / Les vertus... »). Rappelons aussi la présence de Socrate et de Sénèque au cœur du jardin des écritures et de ses « fleurs de rhétorique » qu'évoque la Ballade 138. L'amour « vrai » n'est pas anti-courtois ; il est la courtoisie régulée par une autre force, non plus celle du dieu d'amour capricieux et tyrannique, mais celle du « Dieu vray » que le poète se garde bien de référer explicitement à l'Évangile. Deschamps lui-même croyait-il en un tel programme ? Convertir le discours courtois ne revient-il pas *in fine* à le dénaturer ? Il est certain, à tout le moins, qu'en opérant ce transfert, il avait conscience de s'inscrire dans un courant à la mode. C'est de là, autrement dit de l'intérieur même du jardin d'amour courtois, qu'il fait entendre sa voix, où la critique des mœurs se teinte de nostalgie.

Deschamps, poète courtois ?

Eustache Deschamps, poète de cour, orateur de vers

Estelle Doudet

Universités de Lausanne et Grenoble Alpes

Il n'est pas aisé de cerner d'un mot la poétique d'Eustache Deschamps, écrivain dont la carrière s'est déroulée au sein des cours princières mais qui s'est plu à se représenter « a court un pié hors et l'autre ens¹ ». En 1403, Christine de Pizan a dépeint son aîné en « orateur de maint vers notable² ». Le qualificatif, d'un emploi alors encore rare pour désigner un auteur de langue française³, suggère un geste littéraire articulant la composition écrite et la performance orale, la virtuosité formelle et le discours-action. Il fait écho aux portraits que Deschamps a dressés du grand écrivain sous les traits du « saige en rethorique⁴ » et aux réflexions sur la « parole et facunde des diz » qu'il a développées en 1392 dans *L'Art de Dictier*, manuel de versification pour composer « a la louenge des dames et en autres manieres⁵ ».

Pourquoi et comment Deschamps, poète de cour, a-t-il transformé la voix qui chante, héritée de la lyrique courtoise, en voix qui dit, proclame et interpelle ? Partant de cette question, je proposerai ici de réinterroger l'œuvre réputée disparate de Deschamps – a-t-il été un poète jouant à l'amour ou un moraliste ferraillant contre la corruption des courtisans ? – dans la perspective de l'éloquence en vers. Il s'agira de montrer comment il a été l'un des premiers écrivains français à s'approprier certaines caractéristiques de la parole oratoire, notamment en pratiquant une poésie en situation et dotée de *virtus*. Ce choix lui a permis de faire entendre sa voix dans les affaires privées (l'érotique, l'éthique) comme publiques (la politique, l'économique), avec un même objectif de persuasion efficace.

Si Deschamps s'est forgé une poésie oratoire qui lui est particulière, son œuvre illustre plus largement le tournant rhétorique des cultures lettrées autour de 1400 : à cette époque s'est développée progressivement, dans plusieurs pays européens, une nouvelle vision de la littérature comme acte de communication publique, conception appelée à devenir, entre la fin du XIV^e et le milieu du XVI^e siècle, le paradigme dominant d'une époque

¹ Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale française, Lettres gothiques, 2014, 40 [208], refrain, p. 134-136. Sauf indication contraire, les citations de l'œuvre de Deschamps sont tirées de cette anthologie.

² Christine de Pizan, *Épître à Eustache Morel*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Maurice Roy, Paris, Firmin-Didot (SATF), 1891, t. II, p. 295 : « A tres expert, en scens apris, / Eustace Mourel ou a pris, / de Senlis, baillif tres nottable, / orateur de maint vers notable. »

³ Le premier auteur en français à s'être désigné ainsi est Philippe de Mézières à la fin du XIV^e siècle ; sur ce choix et celui de Christine de Pizan, Estelle Doudet, « Philippe de Mézières, orateur : les nouveaux territoires d'une posture d'auteur », *Philippe de Mézières, rhétorique et politique*, dir. Joël Blanchard, Renate Kosinski-Blumenfeld et Antoine Calvet, Genève, Droz, 2019, p. 115-130 ; *Ead.*, « Christine de Pizan et l'orateur au féminin au XV^e siècle », *L'Auctorialité au féminin dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan*, dir. Nathalie Koble, Anna Arato & Raphaëlle Décloître, *Fabula Colloques en ligne* 2019, <<https://www.fabula.org/colloques/document6265.php>>.

⁴ 49 [285], v. 4, p. 152.

⁵ *Art de dictier*, citations § 7, p. 592 et § 1, p. 590.

culturelle que je propose d'appeler l'âge des orateurs⁶. En France, ce mouvement intellectuel, contemporain de l'humanisme mais qui ne se confond pas tout à fait avec lui⁷, s'est développé en grande partie dans le cadre des cours princiers, en interaction, parfois en tension avec la culture courtoise. Je ferai ici l'hypothèse que la poésie de Deschamps offre un exemple précoce de cette inflexion et que celle-ci éclaire en retour certaines innovations de son œuvre. Un orateur de vers abordant la composition versifiée en tant que geste de communication, l'étude s'intéressera aux trois pôles traditionnels de la relation rhétorique : l'éthos que Deschamps a prêté au « bon rethoricien » ; les formes et les techniques de la poésie oratoire ; et les différents milieux de réception, souvent organisés sous la forme de cours d'éloquence, que son œuvre met en lumière.

« Saiges en rethorique⁸ », éthos oratoire et éthique courtoise

De 1377 à 1403, Eustache Deschamps a successivement consacré des poèmes d'hommage à son maître Machaut (1377), à son contemporain Chaucer (vers 1385-1390 ?) et à sa disciple Christine de Pizan (1403). L'exceptionnel talent poétique et musical de Machaut a fait de lui, selon Deschamps, un « noble rethorique » connu pour son sage usage du discours amoureux (« onques d'amours ne parla en folie⁹ »). Les vers offerts à Chaucer suggèrent, par le jeu de leurs rimes, la manière dont la « theorique » et la « pratique » d'écriture de cet auteur associent « poeterie » et « rethorique » au service de la « philosophie¹⁰ ». Enfin, Christine est qualifiée de « muse eloquent » dont les livres illustrent la maîtrise des « VII ars de clergie¹¹ ». Est ainsi suggérée l'existence d'une filiation entre grands écrivains courtois, des pères (Machaut, « mondain dieu d'harmonie » est pleuré par « dames, chevalerie ») aux collègues (Chaucer est « d'amours mondains dieux en Albie¹² »). Deschamps s'inclut implicitement dans ce lignage, lui dont une partie de la production découle, dit-il, de son amour pour sa dame, « de beau parler la fontaine¹³ ».

Les critiques ont toutefois remarqué que sous ces éloges stables se fait jour une évolution¹⁴. Composée à la fin des années 1370, la double ballade au défunt Machaut met en regard les écrivains (« clers », « faitristes », « sophistes ») et les instruments de musique (« rubebes, leuths, vielles, syphonie »), soulignant que l'art du son harmonieux égale, voire dépasse la science du bien dire. *A contrario*, dans les poèmes rédigés une vingtaine d'années plus tard, Deschamps valorise le savoir rhétorique et l'esprit prudent des lettrés¹⁵. On

⁶ La remise au jour de l'âge des orateurs en français (c. 1370-1550) est en cours de réalisation sous ma direction grâce aux programmes de recherche *L'Âge des Orateurs* (Institut universitaire de France, 2015-2020) et *Médialittérature* (Fonds national suisse, 2020-2024, <<https://medialitt.hypotheses.org>>).

⁷ Estelle Doudet, « Moment humaniste, mouvements humanistes : modèle italien et expérience française autour de 1400 », *Humanismes, anti-humanismes et littérature (XIV^e-XXI^e s.)*, dir. Sylvie Requemora, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2022, p. 19-28.

⁸ 49 [285], v. 4, p. 152.

⁹ 22 [123], refrain et v. 9, p. 100.

¹⁰ 49 [285], v. 1-5 rimés *ababb*, p. 152.

¹¹ 168 [1247], incipit, v. 4 et 19, p. 538-540.

¹² 23 [124], v. 3, p. 100 et 22 [123], v. 1, p. 98 ; ball. 49 [285], v. 11, p. 152.

¹³ *Lay de departement*, pièce 33 [313], v. 33, p. 264.

¹⁴ Voir l'étude pionnière de Laura Kendrick, « Rhetoric and the Rise of Public Poetry : The Career of Eustache Deschamps », *Studies in Philology* n°80, 1983-1, p. 1-13.

¹⁵ La *prudencia*, *phronêsis* en grec, associe la juste appréciation des contextes, leur commentaire mesuré et précis, et la capacité de décider ou d'inciter à la décision à partir d'une parole et d'un jugement équilibré ; Francis Goyet, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009 ; pour l'importance de la prudence dans la pensée humaniste italienne à l'époque de Deschamps,

reconnaît dans ces qualités techniques et éthiques les talents attribués à l'orateur accompli (*orator perfectus*) par Cicéron et Quintilien, et repris dans *De Doctrina christiana* de saint Augustin. À la fin du XIV^e siècle, cet idéal s'est diffusé auprès des écrivains vernaculaires grâce au succès des traductions du *De Inventione* dans le *Livre du tresor* de Brunet Latin (1260-1266), puis de la *Politique* et de l'*Éthique* d'Aristote par Nicole Oresme (1372-1373), lectures dont on retrouve les traces dans *L'Art de dictier* d'Eustache Deschamps¹⁶.

Dans ce texte, l'éthos que le poète inscrit dans ses productions, ainsi que la posture d'auteur qui en découle aux yeux de ses lecteurs¹⁷, sont associés à quatre qualités : « tout bon rethoricien doit parler et dire ce qu'il veut monstrier saigement, brièvement, substancieusement et hardiement¹⁸ ». « Substancieusement » et « brièvement » renvoient à des savoir-faire discursifs¹⁹. Une parole « en substance et en bien », ainsi que Deschamps la nomme dans sa ballade *Comment tout homme de pratique doit parler selon rethorique*²⁰, traite avec efficacité des enjeux majeurs des sociétés humaines. Quant à la brièveté, une capacité de synthèse que mettent en valeur les formes du discours courtes et ramassées²¹, elle permet de capter et de conserver l'attention des récepteurs ; être « briefs en parler », comme l'est Chaucer selon Deschamps²², est attendu d'un orateur de vers. Les deux autres qualités, la sagesse et la hardiesse, s'apparentent à des savoir-être ou, pour parler comme l'écrivain, à des « vertus²³ ». Parler sagement, c'est s'exprimer d'une manière savante, mais aussi réfléchi et mesurée, dans le souci de préserver un certain équilibre dans les arguments et les prises de position. La hardiesse résume enfin le courage et l'honnêteté du manieur de parole, son ton sincère, passionné, parfois critique mais toujours tempéré par la loyauté qu'il montre envers ses interlocuteurs²⁴.

Le repositionnement du poète en orateur qu'esquisse ici Deschamps paraît en rupture avec la tradition courtoise *stricto sensu* : les vertus dont l'écrivain dote les maîtres de la parole les invitent à dépasser la circonstance intime qu'est la relation amoureuse, et à faire

voir Ilaria Taddei, *La Prudence au pouvoir, Florence XIV^e-XV^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2022, not. p. 161-167 sur l'influence de Brunet Latin.

¹⁶ Laura Kendrick, art. cit. ; *Ead.* « Rhétorique et persuasion politique : le cas d'Eustache Deschamps », *De Dante à Rubens, l'artiste engagé*, dir. Étienne Anheim et Patrick Boucheron, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 35-60 ; également Ludmila Evdokimova, « Rhétorique et poésie dans l'*Art de dictier* », *Autour d'Eustache Deschamps, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens, 5-8 novembre 1998*, dir. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, 1999, p. 93-102.

¹⁷ L'éthos est ici entendu comme la présentation de soi que choisit d'adopter l'auteur dans ses œuvres ; la posture comme le statut socio-culturel attribué à l'écrivain par ses récepteurs ; voir Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve et Claire-Marie Schertz, « Figure, posture, éthos à l'épreuve de la littérature médiévale », *Un territoire à géométrie variable, la communication littéraire au temps de Charles VI*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 9-51.

¹⁸ *Art de dictier*, § 2^{m-n}, p. 584.

¹⁹ Laura Kendrick (« Rhetoric », art. cit. p. 6) a montré que la source principale de Deschamps est sans doute, via le commentaire de Brunet Latin, le *De Inventione* 1, 16-21, où Cicéron décrit l'attitude que doit avoir le bon orateur lorsqu'il prend la parole devant un public.

²⁰ 1367, v. 4, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. Auguste Queux de Saint-Hilaire (t. I-VI) et Gaston Raynaud (t. VII-XI), Paris, Didot, SATF, 1878-1903, t. 7, p. 208.

²¹ Pour le sens rhétorique de la *brevitas*, voir *Faire court, l'esthétique de la brièveté au Moyen Âge*, dir. Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011, en particulier préface p. 9-15.

²² 49 [285], v. 4, p. 152.

²³ Sur la vertu que Deschamps dit tirer de sa ville natale de Vertus-en-Champagne, voir par exemple « Je fu jadiz de terre vertueuse », ball. 120 [835], p. 416 et « Vertus est ville vertueuse », 179 [1339], p. 564.

²⁴ « Aucuns dient que je suis trop hardi et que je parle un pou trop largement », indique Deschamps dans sa pièce 348, ajoutant que « nulz prodoms ne doit taire le voir », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 71-72.

montre de leurs talents dans des situations publiques, touchant le bien commun. Mais y a-t-il vraiment rupture ? On pourrait aussi lire cette reconfiguration du statut du poète comme un élargissement des pouvoirs de la « musique naturelle », c'est-à-dire de la voix rythmée et modulée²⁵. *L'Art de dictier* aborde les nuances de cette voix dans leur plus grande extension, « selon les matres et le sentement de ceuls qui en ceste musique s'applicquent²⁶ ». Les exemples que propose le traité n'opposent pas chant sentimental et discours politique, mais déploient tout l'éventail de l'*inventio*, l'art de trouver des arguments. Quant à la *dispositio*, l'art d'organiser un discours, la copie des œuvres de Deschamps par Raoul Tainguy en offre un exemple au niveau macrotextuel : l'organisation du manuscrit ne donne pas exactement à lire une vie d'Eustache qui serait passé d'une jeunesse dédiée à l'amour (ou au sexe, selon la fameuse ballade du « vit d'Orléans²⁷ ») à l'engagement politique de l'âge mûr, puis à la méditation chrétienne des derniers temps, un schéma évolutif qu'illustre, par exemple, la disposition des œuvres du poète arrageois Adam copiées vers 1300 dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 25566²⁸. Même si le manuscrit fr. 840 suggère bien un itinéraire de vie, il réunit surtout les vers de Deschamps en constellations formelles et thématiques (« ballades de moralité », « ballades amoureuses », etc.) qui en soulignent la variété.

D'autres textes de Deschamps invitent à aller plus loin, en suggérant que la substance, la brièveté, la sagesse et la hardiesse du « bon rethoricien », auxquelles on pourrait aussi ajouter la « douceur » de la parole et des mœurs²⁹, sont des qualités proches, voire assimilables à celles de l'éthique courtoise. Sur le plan du discours, d'abord, la structure condensée des chansons royales, ballades et rondeaux, une *brevitas* qui ajoute à la persuasion de l'orateur, est également un outil efficace pour l'amant-poète cherchant la faveur des dames. De plus, celui-ci, si l'on en croit les recommandations de l'aimée dans *Le Lay de departement*, doit faire preuve d'élégance et de hardiesse. Il est attendu du poète, comme du chevalier, qu'il montre sa *fortitudo* dans le combat :

Vous devez estre jolis,
Appers et bien acesmez,
Diligens, preux et hardiz
Encontre vos ennemis³⁰.

Or depuis les rhéteurs antiques, la guerre sert de métaphore à l'éloquence car toutes deux requièrent les mêmes qualités d'engagement résolu et de magnanimité³¹. Quant à la *sapientia* ou sagesse, elle se nourrit d'« honneste, loyauté, honneur, humilité et courtoisie

²⁵ Voir la démonstration de Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, p. 91-134.

²⁶ *Art de dictier*, § 6^o, p. 590.

²⁷ 51 [1105], p. 490-492. Évocation des études de Deschamps à l'université de droit d'Orléans, le poème joue du double sens obscène du mot « droit » dans la culture joyeuse médiévale, l'étude de la loi et l'érection.

²⁸ Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 64-74.

²⁹ Sur la douceur, qualité du poète amoureux, chez Deschamps, voir la contribution d'Isabelle Fabre dans le présent dossier ; la douceur est aussi une qualité de l'orateur, par exemple Quintilien, *Inst. Or.* IV, 10.

³⁰ *Lay de departement*, v. 131-135, p. 270.

³¹ Par exemple, Quintilien, *Institution Oratoire*, XII, 5^o, éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 94 : « *Nam ut abominanda sunt contraria his vitia confidentiae, temeritatis, improbitatis, adrogantiae, ita citra constantiam, fiduciam, fortitudinem nihil ars, nihil studium, nihil profectus ipse profuerit, ut si des arma timidus et inbellibus.* » [« Car autant sont détestables les défauts opposés, tels la confiance en soi, la témérité, la déloyauté, l'arrogance, autant sans la fermeté, l'assurance, le courage, l'art n'aura servi à rien ni l'étude, ni le progrès même ; c'est comme si l'on donnait des armes timides et à des couards »].

ensement³² ». Deschamps incite les dames de cour à faire montre de ces vertus : « et avec vous soit en tous temps / honneur, humilité, douceur et courtoisie³³ ». Elles distinguent également les officiers dont les princes avisés doivent s'entourer :

Aies gens hardis et preux
Humbles, courtois, gracieux,
Et saiges pour toy servir,
Prodommes et cremeteux,
Non pas avers, convoiteux
Qui ne veulent qu'acquérir³⁴.

Complémentairement à ces valeurs communes existent des vices, eux aussi partagés. L'envie, la jalousie, les mauvais usages du discours se retrouvent chez les amants dévoyés, les courtisans corrompus, les gouvernants vicieux et les écrivains trompeurs. Aussi, les poèmes qui critiquent la parole pervertie incarnée par la personnification Malebouche peuvent, avec les mêmes mots, cibler le mauvais gouvernement et le désordre amoureux : les ballades 8 et 9 [44 et 45], dénonciation d'une crise politique et d'une crise sentimentale, sont construites en miroir grâce à l'échange croisé de leur incipit et de leur refrain³⁵.

On peut juger banales les qualités que Deschamps prête au bon amant, au bon chevalier, au bon fonctionnaire et au bon « rethoricien » ; mais leur ressassement est intéressant en ce qu'il montre comment l'auteur a mis à profit la dynamique d'expansion toujours possible qui caractérise l'éthique courtoise pour se doter d'un double statut de poète et d'orateur³⁶. Être un orateur de vers a signifié pour lui pratiquer une poésie vertueuse, et vice-versa. On comprend dès lors pourquoi Philippe de Mézières et Christine de Pizan, les deux écrivains contemporains qui ont fait l'éloge du poète de Vertus-en-Champagne, ont parlé de ses textes comme de « dictez vertueux », d'« œuvres vertueuses³⁷ ». Mais la notion de *virtus* ne se limite pas à l'éthos du poète de cour ; elle dit aussi l'agentivité, l'impact cognitif et émotionnel de la communication littéraire que celui-ci ambitionne.

« Dire de bouche³⁸ », formes et outils de la poésie oratoire

Envisageant la parole poétique comme une performance « par voix non pas chantable », *L'Art de dictier* porte une attention particulière à la « prononciacion » et à l'*actio* des vers. Le poème peut « se dire et recorder [...] de bouche », sous la forme d'une oralisation devant toute la cour ou dans des cercles plus intimes, « entre seigneurs et dames estant a leur privé » ; il peut également être déchiffré « en aucun livre³⁹ ». Deschamps se

³² *Lay de departement*, v. 92-95, p. 268.

³³ Ball. 48 [269], v. 3 et 8-9, p. 150.

³⁴ *Lay du roy*, v. 105-110, *Œuvres Complètes*, op. cit., t. 2, p. 318. Sur l'idéal du noble et du bon officier de cour, voir Thierry Lassabatère, *La Cité des hommes. Eustache Deschamps, expression poétique et vision politique*, Paris, Champion, 2011, p. 547 et suiv. ; Susanna Bliggenstorfer, *Eustache Deschamps, aspects poétiques et satiriques*, Tübingen & Bâle, Francke Verlag, 2005, not. p. 93-101.

³⁵ « Se ce temps tient, je devendray hermite » et « Puisque je voy Malebouche regner », p. 70-73.

³⁶ On remarque le même mouvement d'élargissement dans les significations que Deschamps donne à l'amour, qui d'érotique peut devenir civique, et au « sentement », l'inspiration personnelle du poète, qui ne renvoie plus seulement chez lui aux émotions sentimentales ; voir la lecture de Clotilde Dauphant dans le présent dossier.

³⁷ Philippe de Mézières, *Le Songe du vieil pelerin*, éd. G. W. Coopland, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 2 vols, t. 2, p. 223 ; Christine de Pizan, *Épître à Eustache Morel*, v. 23-24, op. cit., p. 296.

³⁸ *Art de dictier*, § 6^m, p. 590.

³⁹ *Art de dictier*, § 15^b, p. 606 ; § 6^s, p. 590 ; § 7ⁱ, p. 592.

montre lui-même dans les deux situations. Dans la pièce « J'ay mes livres en tant de lieux prestez », l'écrivain déclare à ses lecteurs que les volumes de sa bibliothèque – y compris sans doute ses propres poèmes transcrits dans les feuillets où le copiste Raoul Tainguy dira les avoir trouvés – ne pourront plus être lus que chez lui, « sans porter hors⁴⁰ ». Adressée à Guillaume de Machaut, la ballade « Treschiers sires, vueillez remercier » rappelle le succès de la récitation publique, « present maint chevalier », que Deschamps fit de certains extraits du *Voir dit* au moment des négociations du traité de Bruges en 1375⁴¹.

Travailler la poésie en tant qu'éloquence harmonieuse suppose en effet de penser l'écriture du poème dans la perspective d'une mise en voix et en espace, réalisée ou simplement imaginée. L'œuvre de Deschamps met ainsi en lumière le renforcement du lien entre versification et performance, conséquence des réflexions théoriques sur les spécificités de la prose et de la rime qui se sont intensifiées au fil du XIV^e siècle⁴². Plusieurs de ses innovations stylistiques peuvent s'analyser dans la perspective d'un tel art de la parole adressée.

Deschamps a été le premier écrivain en français à généraliser l'usage de l'envoi dans les ballades à trois strophes⁴³. Or l'envoi est la concrétisation formelle de la *virtus* du poème car il concentre l'énergie rhétorique de l'adresse. Il a donc fréquemment l'allure d'une injonction à l'action. Dans la ballade 147 [1091], le vocatif « Prince » ouvre un envoi saturé d'impératifs, rendus pressants par la mutation finale du vous au tu :

Prince, pour faire obeissance
 A Dieu, devez par atemprance
 Justice et Congnoissance amer,
 Droiture faire a la balance.
 Quier pour ce faire escu et lance :
 Tu deusses tout faire trembler⁴⁴.

L'envoi permet aussi de cibler des destinataires, en ménageant parfois un certain suspense. Dans la ballade « Puisqu'il vous plaist que je die de bon », le vers d'incipit

⁴⁰ 5 [24], v. 28, p. 66 ; voir également p. 678 la rubrique mentionnant les pièces de Deschamps « trouuees en plusieurs papiers et escrips ».

⁴¹ « Je lui [Louis de Mâle, comte de Flandre] baillié voz lettres en papier / et vo livre qu'il aime chierement. / Lire m'y fist, present maint chevalier », 127, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 248-249. D'après la description que la ballade donne des vers du *Voir dit* que Deschamps a mis en voix, Joyce Coleman a pu montrer comment celui-ci a sélectionné un extrait sur l'influence de Fortune en amour (*Voir dit*, v. 8189 et suiv.), susceptible d'être réinterprété dans un sens politique par ses nobles auditeurs dans un contexte de négociations de paix entre l'Angleterre et la France ; Joyce Coleman, « The Texte Recontextualised in Performance: Deschamps' Prelection of Machaut's *Voir dit* to the Count of Flanders », *Viator* n°31, 2000, p. 233-248.

⁴² « Li enseignement de rethorique sont comun d'andous, sauve ce que la voie de prose est large et pleniere, si com est ore la comune parleure des genz, mes le sentier de risme est plus estrois et plus fors, si come celui qui est fermés et clos de murs et de palis, ce est à dire de poins et de nombre et de mesure certaine, de quoi l'en ne puet ne ne doit trespasser », Brunet Latin, *Tresor*, éd. Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Sergio Vatteroni et al., Turin, Einaudi, 2007, p. 654. Le vers favorise aussi une communication fondée sur le *pathos* donc efficace selon les doctrines d'Aristote comme de saint Augustin. Voir à ce sujet *Rencontres du vers et de la prose, conscience théorique et mise en page*, dir. Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik, Turnhout, Brepols, 2015, en particulier Jean-Claude Mühlethaler, « Défense et illustration du vers dans les récits du Moyen Âge tardif, du règne de Philippe le Bel au règne de Charles VI », p. 123-137 et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « La prose et la rose : l'imaginaire spatial de la prose et du vers », p. 151-160.

⁴³ Comme le rappelle *L'Art de dictier*, « ne les souloit on point faire anciennement fors es chançons royaulx », § 16^a, p. 606.

⁴⁴ 147 [1091], p. 482.

inaugure une leçon de bon comportement qui pourrait s'adresser à n'importe quel groupe respectant l'éthique courtoise ; le public précisément visé se révélera à la fin de la troisième strophe et dans l'envoi : ce sont les dames de cour, dont l'auteur se dit l'obéissant « serf⁴⁵ ». L'envoi peut enfin volontairement surprendre les attentes des récepteurs. Dans la pièce 146, le poète dialogue avec une figure de conseillère qui lui détaille les comportements pervers qu'il est nécessaire de mettre en œuvre pour obtenir une belle place à la cour ; *in fine*, celle-ci se révèle être Folie : « Prince, bien doy remercier Folie / qui m'a aprins ce beau gouvernement⁴⁶ ».

À l'art de l'adresse vient s'ajouter une deuxième innovation : la nouvelle importance donnée au dialogue au sein des formes métriquement contraintes. Peut-être en écho au précepte cicéronien de l'exorde condensé, clair et surprenant (*De Inventione* 1, 16-18), Deschamps a travaillé les coupes des décasyllabes et des octosyllabes placés en incipit pour y insérer des échanges rapides, susceptibles d'intriguer son public. « Qu'est-ce d'amours ? Aymes, tu le saras » (4/6) annonce que l'amour ne saurait être qu'une expérience plus ou moins aisée à communiquer⁴⁷. D'une manière générale, les débats enchâssés dans une narration, les ballades entièrement dialoguées et les textes que Deschamps appelle « à deux visages », c'est-à-dire animés par un échange contradictoire, montrent une attention soutenue à la pluralisation des voix⁴⁸. L'efficacité persuasive de cette technique en fait un outil privilégié de l'orateur de vers.

Ce choix a permis aux critiques de repérer une troisième spécificité des vers de Deschamps : leur théâtralité. De fait, l'écriture dramatique a fait partie intégrante de sa production⁴⁹. Mais au-delà des œuvres rédigées explicitement « par personnages », c'est-à-dire pour la scène, comme *Le Dit des quatre offices* par exemple⁵⁰, existe chez lui une grande diversité de pièces énoncées au discours direct, fondées sur les tropes de l'impersonation (des personnages y prennent la parole de manière plus ou moins autonome, parfois sous la forme de prosopopées) et invitant à ce que *L'Art de Dictier* nomme une « recordance de bouche ». Ces poèmes fonctionnent souvent par répétition, variation et contrepoint dans les différentes sections du manuscrit. Des prières sont adressées à la Vierge tour à tour par des personnages-clefs de la cour, comme le jeune roi Charles VI (chanson royale 180 [1353]) et par l'auteur (ballade 2 [9]). La complainte d'une femme de trente ans évoquant le temps d'amour passé (82 [85]) s'entrechoque avec les « supplications » burlesques du poète vieillissant pour obtenir des vêtements chauds (128 [503]). Dans la plupart des cas, Deschamps joue de la surprise que suscite une énonciation décalée. La pertinence stratégique d'un siège devant Calais peut être débattue par de simples bergers : leurs réflexions semblent rustiques mais elles appuient le conseil que le bailli adresse au prince (« Prince, je di, a tout

⁴⁵ 48 [249], p. 150-152.

⁴⁶ 146 [1070], p. 478-480.

⁴⁷ 68 [442], p. 324.

⁴⁸ Par exemple la ball. 195 [1447], p. 690-692, qui oppose un vieux serviteur espérant sa récompense et un sceptique cynique ; Susanna Bliggenstorfer, « Les ballades dialoguées d'Eustache Deschamps », *Autour d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 15-26 ; plus récemment, Corinne Denoyelle, « Les poèmes dialogués », *Eustache Deschamps, facettes d'un poète du XIV^e siècle*, dir. Fleur Vigneron, *Acta Litt&Arts*, 2023, <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/677-eustache-deschamps-facettes-d-un-poete-du-xive-siecle>>.

⁴⁹ Aurélie Mazingue, « Les indices de la théâtralité dans la poésie d'Eustache Deschamps », *Eustache Deschamps, témoin et modèle. Littérature et société politique (XIV^e-XVI^e siècles)*, dir. Thierry Lassabatère et Miren Lacassagne, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 69-88.

⁵⁰ *Beau dit des quatre offices de l'ostel du roy [...] a jouer par personnaiges*, éd. Estelle Doudet, *Recueil général de moralités d'expression française, tome I*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 97-184.

considérer / que l'en devroit a ce siege tirer⁵¹ »). Deschamps enrichit en effet son image en la projetant dans des figures-écrans⁵². Elles participent à son *self-fashioning*, à la mise en scène qu'il fait de lui-même. Certaines de ces figures sont prestigieuses : « Aristote [parlant] au grand Alexandre » établit une analogie entre les enseignements du philosophe au conquérant et les « paroules » que le poète adresse à son seigneur⁵³. Mais il est des masques plus humbles, à l'instar de la servante qui voit sa « buée » (lessive) perdue faute d'avoir anticipé le mauvais temps et qui, portant la voix du poète, conseille au roi la prévoyance⁵⁴.

Les historiens de la littérature ont parfois qualifié la poésie de Deschamps de pragmatique à cause de son intérêt pour les *realia*⁵⁵ ; le terme vaut tout autant pour sa volonté explicite de donner aux vers une capacité de faire réagir émotionnellement leurs récepteurs. Les vers de l'orateur appellent réponse, font débat. En effet, l'éloquence suppose la comparution : au sens propre car la prise de parole invite son acteur à se présenter, seul ou avec d'autres, devant des destinataires (*cum-parere*) ; au sens judiciaire parce que le discours persuasif met ses destinataires dans la position de juges, convaincus ou rétifs⁵⁶. Les œuvres de Deschamps incluent par conséquent des exhortations écrites à plusieurs, telles que les quatre ballades contre les blasphémateurs rédigées sur le même schéma métrique par Mahieu, médecin du roi, Corbie, le futur destinataire des œuvres de Deschamps, et Eustace⁵⁷. Quant aux réponses que certains de ses destinataires lui ont adressées, il est probable que Deschamps ait joué à en composer lui-même un certain nombre ; c'est peut-être le cas de la joyeuse répartie de Paris, « Hé ! gentils rois, dus de Poligieras, / ne vous vueilliez de France ainsi partir », au congé que l'écrivain prend de la ville, « Adieu, Paris, adieu petiz pastez⁵⁸ ».

Pour donner la preuve paradoxale de la performativité espérée de ses vers, l'écrivain a insisté sur l'inutilité d'une telle éloquence vertueuse dans un univers de cour où règne la tromperie⁵⁹. La ballade 19 [100] montre comment le discours de celui qui vise à convaincre ses contemporains d'« a toutes vertus tendre » est mis en échec par un contradicteur répétant le proverbe ironique : « Chantez a l'asne, il vous fera des pés⁶⁰ ». À quoi sert de « preschier » obstinément si les destinataires sont des ânes couronnés ? L'envoi nuance toutefois ce constat amer, car adressée au prince, l'image de l'*asinus coronatus* qui, depuis Jean de Salisbury, dénonce le gouvernant obtus et non lettré⁶¹, s'y glisse comme une pointe afin de piquer les puissants et de les rendre attentifs aux vers du poète.

⁵¹ 60 [359], envoi, v. 51-52, p. 302.

⁵² La figure-écran est une instance de fiction servant de masque référentiel à l'auteur ; voir Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve et Claire-Marie Schertz, « Figure, posture, éthos », art. cit.

⁵³ 18 [99], p. 90-92.

⁵⁴ 156 [1144], p. 506-508.

⁵⁵ Karin Becker, « Deschamps juriste », *Les 'Ditez vertueulx' d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, dir. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 135-146.

⁵⁶ Pour la notion de comparution des orateurs et le développement de ce phénomène après Deschamps, Estelle Doudet, « Les orateurs en français : un nouveau pouvoir des lettres sous Charles VII », *Le Pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*, dir. Florence Bouchet, Sébastien Cazalas & Philippe Maupeu, Paris, Champion, 2020, p. 43-56.

⁵⁷ 145, 146, 147, 149 ; la pièce 148 explique l'intention de cette réflexion collective sur les mauvais usages de la parole chrétienne (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 271-277).

⁵⁸ 125 [871], refrain, p. 428 ; 872, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 53-54.

⁵⁹ Voir par exemple la ballade *Comment en doulz parler a maintefoiz decepcion*, 46 [251], p. 146-148.

⁶⁰ 19 [100], p. 92-94.

⁶¹ Francine Mora-Lebrun, « Le *Policraticus* de Jean de Salisbury », dans *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 73-85.

« Eslever [...] les eloquens⁶² ». Deschamps dans les réseaux de la performance littéraire

L'éloquence supposant le collectif, se pose enfin la question des lieux et des milieux dans lesquels la poésie de Deschamps a pu être interprétée. La documentation qui pourrait nous renseigner sur la participation de l'écrivain à divers cercles littéraires est très lacunaire, ce qui est habituel pour les périodes anciennes. En revanche, ses vers, dans leur disparate de tons et de sujets, offrent des pistes pour mieux comprendre les réseaux de sociabilité où a pu s'épanouir l'éloquence en vers à son époque.

Dans le recueil de ses œuvres, *L'Art de dictier* précède de quelques feuillets la copie d'un ensemble de pièces qui se présentent comme des parodies d'actes administratifs. La *Charte des Fumeux*, le *Beau dit de ceuls qui contreuvent nouvelles bourdes* et autres « lectres » comiques démontrent la maîtrise que l'homme de loi Deschamps a eu de l'*ars dictaminis*, la formalisation stylistique alors en usage dans les chancelleries et les cours de justice pour rédiger et diffuser, de manière écrite et orale, les discours officiels⁶³. Ces poèmes ironiques illustrent une pratique des vers valorisée dans le milieu professionnel de Deschamps, celui des hauts fonctionnaires royaux, un milieu dont l'importance est allée croissante au XIV^e siècle et qui a largement recruté parmi les juristes⁶⁴. Parmi les pratiques littéraires de ces cercles ont été particulièrement valorisées les compositions versifiées affichant l'autodérision à l'égard des métiers de la parole (prédicateurs, juristes, administrateurs publics, etc.), subvertissant divers types de rhétorique institutionnelle (prêches, plaidoiries, ordonnances royales, etc.)⁶⁵, et mettant en scène des jeux de rôles canularsques (jouer au faux roi, au faux évêque, etc.) qui invitent participants et auditeurs à faire groupe dans un entresoi festif. Il est clair qu'Eustache Deschamps a activement participé à cette culture ; les historiens la qualifient aujourd'hui de culture littéraire de la performance ou de la performance littéraire car elle a été à la fois performancielle (les vers sont traités dans la perspective d'une déclamation) et performative (les écrits se donnent comme des actes de parole)⁶⁶. En témoigne, dans le *Beau dit*, la description burlesque de la cour dont s'entoure le bailli Deschamps, ironiquement calquée sur l'organisation du

⁶² *Beau dit de ceuls qui contreuvent nouvelles bourdes et mensonges*, v. 188-189, p. 660.

⁶³ Exemples de la rhétorique du *dictamen*, les « lectres » de Deschamps sont des fictions d'actes notariés (le testament parodique n°190 [M411], p. 672-678), et de fausses correspondances, comme la lettre-ballade des étudiants d'Orléans à leurs parents (193 [1433], p. 684-686). Sur l'*ars dictaminis* et son importance grandissante entre le XII^e et le XV^e siècle, *Le dictamen dans tous ses états*, dir. Benoît Grévin et Anne-Marie Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols, 2015.

⁶⁴ Pour le transfert des intellectuels de l'université vers l'administration publique en France au cours du XIV^e siècle, Serge Lusignan, *Vérité garde le roy, La construction d'une identité universitaire en France (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999. Sur la proximité des textes de Deschamps avec la production des Basochiens à partir du XV^e siècle, Karin Becker, « Deschamps juriste », art. cit. ; ead., « Eustache Deschamps », *Écrivains juristes et juristes écrivains du Moyen Âge au siècle des Lumières*, dir. Bruno Méniel, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 435-446. La position de haut fonctionnaire royal de Deschamps ayant toutefois été différente de celle des membres subalternes des parlements de justice qui ont formé l'essentiel des Basochiens, je propose ici de la lire dans la perspective plus générale de la culture joyeuse des officiers de cour et de justice, qui inclut celle de la Basoche.

⁶⁵ Sur l'importance de la parodie, voir Katell Lavéant et Cécile De Morrée, « Introduction », *Les festivités joyeuses et leur production littéraire. Pratiques parodiques en scène et en textes, en France et en Europe (XVI^e-XVIII^e s.)*, Cahiers de recherches médiévales et humanistes n°37, 2019, p. 275-283.

⁶⁶ Je traduis de cette manière imparfaite la notion de *Performative Literary Culture* proposée par exemple dans *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, dir. Arjan van Dixhoorn et Susie Sutch, Leyde, Brill, 2008 ; voir aussi Emma Cayley, *Debate and Dialogue. Alain Chartier in His Cultural Context*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

royaume Valois : « baillis, prevosts, sergens / receveurs, procureurs et maires / Tresoriers, clers et secretaires [...] »⁶⁷.

Pourtant, le même *Beau dit* invite à complexifier l'hypothèse d'une différence radicale entre cette culture festive des officiers de cour et la culture courtoise de la société aristocratique qu'ils servent. Dans cet « edit » de fantaisie, qui prétend maintenir à un niveau satisfaisant la production de paroles manipulatrices à la « court souveraine », est en effet dressée une cartographie des « eloquens » et des cercles où ils sont supposés circuler⁶⁸. Je tenterai de repérer dans cette esquisse les différents réseaux, socialement divers, où la poésie oratoire a été pratiquée à l'époque de Deschamps, et de détecter les connexions et/ou les déconnexions que l'écrivain établit entre eux.

L'une des formes de sociabilité littéraire les plus aisément repérables dans le *Beau dit* est celle des réseaux régionaux que forment les lettrés d'un même espace géographique et linguistique. Il est significatif que la Champagne soit le principal terrain de jeu du « prince d'éloquence ». Ses premiers sujets sont les « Picars, Champenois, Beauvoisins⁶⁹ » et le faux souverain, installé dans sa « tour de Fismes », les convoque pour un rassemblement d'escrocs à Épernay⁷⁰. Ces allusions amusées rappellent l'importance de la complicité champenoise pour le poète de Vertus.

En outre, pour prouver son prestige de « seigneur des choses incroyables », le proclamateur ouvre son propos par le récit du miracle que saint Nivart aurait accompli en redonnant sa limpidité à la Marne, troublée par une soudaine surpopulation de poissons en feu⁷¹. Les *adunata* et la valeur faussement édifiante de l'*exemplum* rapprochent celui-ci d'un sermon joyeux. À l'instar du mandement bouffon illustré par la Charte des Fumeux adressée aux buveurs mélancoliques par « Jehan Fumeë⁷² », autre avatar d'Eustache, ce genre a souvent été pratiqué dans les sociétés festives, notamment par les professionnels de la parole publique (juristes, prêcheurs, lettrés de cour). Il s'agit d'un deuxième type de communauté valorisant la performance littéraire, en plein développement de la fin XIV^e au début du XVII^e siècle. On l'a vu, de nombreux poèmes de Deschamps s'inscrivent dans ces rites ludiques, où se croisent maîtrise des codes rhétoriques et réflexion sur les pouvoirs heuristiques de la blague⁷³.

Pour trouver un témoignage sur un troisième type de communauté qui a produit, cette fois dans un registre plus sérieux, des vers sur les miracles de la Vierge et des saints, il faut toutefois faire un détour par *L'Art de dictier*. Là sont mentionnés à plusieurs reprises les « puys⁷⁴ », dont les membres soumettent leurs vers à un « prince » lors d'un concours annuel

⁶⁷ *Beau dit*, v. 1, p. 650 ; v. 228-230, p. 662. Pour un commentaire de l'art rhétorique dans ce texte, Ludmilla Evdokimova, *L'Échelle des styles. Le haut et le bas dans la poésie française à la fin du Moyen Âge*, Paris, Garnier, 2019, p. 34-39.

⁶⁸ *Beau dit*, « edit » et « parlement », v. 160-161, p. 658.

⁶⁹ *Beau dit*, v. 144-145, p. 658.

⁷⁰ « A comparoir au parlement [...] Au dit Espargnay pour Champaigne », *Beau dit*, v. 321 et 323, p. 666 ; parmi les complices cités, « Jehan Mignot » est « d'Espargnay », *ibid.*, v. 298.

⁷¹ *Beau dit*, v. 17-64, p. 650-651.

⁷² « Jehan Fumeë, par la grace du monde [...] empereres et sires des Fumeux », 188 [1398], v. 1 et 3, p. 636. Sur le lien entre l'œuvre de Deschamps et les mandements joyeux, Rozanne Versendaal, *Le Mandement joyeux et la culture joyeuse en France et dans les anciens Pays-Bas (XV^e-XVII^e siècles)*, Université d'Utrecht, thèse inédite, 2022, p. 100-108.

⁷³ Sur l'art de la blague dans l'œuvre de Deschamps et sa définition dans le *Beau dit*, Laëtitia Tabard, « Eustache Deschamps et l'art de la bourde », *Eustache Deschamps. Une poésie pour le temps présent*, dir. Sébastien Douchet et Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 68, à paraître en mai 2023. Je remercie l'auteure de m'avoir communiqué son article en cours de publication.

⁷⁴ *Art de dictier*, § 6^{u-x}, p. 591-592.

de poésie ; tel est aussi le geste que les menteurs du *Beau dit* sont invités à faire devant Deschamps. Au XIV^e siècle, plusieurs villes du royaume de France se sont en effet imposées comme des capitales culturelles grâce au dynamisme de telles associations poétiques : le puy d'Arras a fait la réputation de la ville depuis le XIII^e siècle ; celui de Toulouse (future Académie des jeux floraux), fondé en 1323, est vite devenu fameux pour ses publications formalisant la pratique de la versification en langue d'oc (*Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet en 1324, *Las Leys d'Amors* de Guilhem Molinier en 1356, cinquante ans avant *L'Art de dictier*). À Paris, les années 1350-1400 ont également vu l'épanouissement d'importantes confréries professionnelles et caritatives, à l'instar de celle des orfèvres puis de celle de la Passion en 1402, où ont été composés collectivement des miracles théâtraux et de la poésie mariale, inspirée par la lyrique amoureuse de Guillaume de Machaut⁷⁵. Deschamps a d'évidence eu connaissance de cette sociabilité urbaine, qui a recruté en particulier parmi les commerçants, les artisans et les clercs. Toutefois, il semble observer face à elle une certaine distance, peut-être à cause de son propre statut de haut fonctionnaire royal. Discrets dans le *Beau dit* – sauf si on veut voir dans la *narratio* du miracle de saint Nivard une allusion à l'une de leurs thématiques privilégiées –, ces « eloquens » des villes sont aussi différenciés, dans *L'Art de dictier*, des lecteurs de cour auxquels Deschamps entend apprendre les techniques du vers⁷⁶.

En revanche, en insistant de manière moqueuse sur ceux « qui donnent aux dames louenges, / qui parlent d'armes et d'amours⁷⁷ », le *Beau dit* renvoie explicitement à un quatrième type de réseau : les cercles de la courtoisie, également férus d'éloquence versifiée. Deschamps a été un familier de ces nobles cénacles. Il est enregistré comme membre de la Cour Amoureuse dite de Charles VI⁷⁸ et plusieurs de ses ballades, comme celle qui donne la parole à Guillaume de Tignonville⁷⁹, témoignent de sa participation aux tournois poétiques qui y étaient organisés. On sait que l'institution de la Cour Amoureuse, en février 1400, a été formalisée par la *Charte de la cour d'amour* de Pierre de Hauteville, qui s'y nomme « prince de la baillie d'Amours ». Signé par le « prince de haulte eloquence » en octobre 1400, le dit de Deschamps peut être lu, me semble-t-il, comme une parodie plus ou moins directe de cette charte.

Le texte de Hauteville et le faux mandement de Deschamps ont plusieurs points communs. Ce sont des récritures ludiques de la rhétorique administrative du *dictamen* ; elles fondent des cours d'éloquence à l'organisation similaire. Rappelons en effet que la Cour Amoureuse a rassemblé, autour de Charles VI et des princes Valois, des courtisans et des serviteurs de la cour invités à composer et à présenter régulièrement des poèmes à la louange des femmes. Assemblée de poètes, la Cour amoureuse a aussi été, comme le « parlement » du *Beau dit*, une instance d'évaluation, les vers des poètes étant jugés par un jury de dames et d'autorités « ayant experte congnoissance en la science de rethorique » :

⁷⁵ 25 serventois et 72 rondeaux du Puy des orfèvres parisiens, pour beaucoup des récritures de Machaut, ont été insérés dans la quarantaine de pièces de théâtre jouées par les membres du Puy entre 1339 et 1382 ; Samuel N. Rosenberg, « The Serventois in the *Miracles de Notre Dame par personnages*: The Ways of Imitation », *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century. The "Miracles de Notre Dame par personnages"*, dir. Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, Turnhout, Brepols, 2008, p. 87-111.

⁷⁶ *L'Art de dictier* ne donne pas d'exemple de serventois marial car « nobles hommes n'ont pas accoustumé de ce faire » (§ 19^d, p. 612).

⁷⁷ *Beau dit*, v. 70-71, p. 654.

⁷⁸ *La Cour amoureuse*, op. cit., t. III, p. 73, membre n°437.

⁷⁹ 65 [413], p. 318-320.

Seront esleus vingt et quatre chevaliers escuiers et autres, ayans experte congnoissance en la science de rethorique, approuvez factistes par apparence et renommee, lesquelz aront nom de Ministre de la Court d'amours et principale auctorité après les Grans Conservateurs d'icelle. (Pierre de Hauteville, *Charte de la cour d'amour*)⁸⁰.

Toutefois, à l'inverse de l'assemblée des manipulateurs dans le *Beau dit*, la Cour Amoureuse se présente comme une communauté vertueuse. Sa *Charte* impose aux membres de défendre ensemble la sagesse, la vaillance, la loyauté, l'expression véridique et sincère de la parole, en évitant mensonges et diffamations – toutes qualités renversées dans la parodie de Deschamps, mais qui, on l'a vu, sont bien celles du « bon rethoricien ». Les œuvres produites dans un tel contexte doivent être exemptes de tout vice stylistique⁸¹. D'où la nécessité d'une formation pratique aux règles de la versification, à laquelle répond *L'Art de dictier*⁸².

Enfin, la Cour Amoureuse rompt avec la fiction du tête-à-tête entre l'amant et l'aimée. C'est une arène ludique et publique, aux acteurs d'ailleurs essentiellement masculins, à l'instar des personnages ciblés par le *Beau dit* et des membres des sociétés joyeuses et des puy : l'éloquence est alors une pratique genrée. Là, les poètes se font jouteurs de vers. Les textes sont déclamés, discutés par les pairs, soupesés par des arbitres puis conservés dans des registres, un fonctionnement que l'on retrouve identique chez les autres groupes qui promeuvent, à la même époque, la culture de la performance littéraire.

À travers l'éloge amusé qu'il fait de ceux « qui scevent de tous cas parler / qui scevent venir et aller / entre gens⁸³ », le *Beau dit* met peut-être finalement en valeur une spécificité de Deschamps lui-même : sa capacité à circuler entre différents cercles et à y être reconnu comme « saige en rethorique ». En retour, son œuvre a complexifié la notion de poète de cour, ce terme étant à entendre dans toute sa pluralité. Il y a chez lui les cours que pervertit la parole trompeuse et que repousse le discours anti-curial ; celles dédiées au passe-temps des seigneurs et dames qui accueillent l'amant-poète ; celles encore où les serviteurs de l'état parodient leurs propres manières de parler et d'agir, sous le regard de l'orateur meneur de jeu.

Une vingtaine d'années après le décès d'Eustache Deschamps, *La Belle Dame sans Mercy* d'Alain Chartier a proposé une célèbre critique de la culture courtoise. Elle a provoqué un débat virulent parmi les lecteurs du XV^e siècle, mais a aussi dérouté les critiques modernes : pourquoi, en pleine guerre civile, Chartier, reconnu comme le plus grand représentant de l'éloquence française dès son époque, a-t-il publié un tel « poème rempli de fadaises amoureuses⁸⁴ » ? L'œuvre d'Eustache Deschamps est encore souvent décrite à travers la même tension contradictoire : moraliste vertueux ou poète amoureux ?

⁸⁰ *La Cour amoureuse dite de Charles VI*, éd. Carla Bozzolo et Hélène Loyau, Paris, Le Léopard d'Or, 1982-2018, t. I, p. 36.

⁸¹ « Vice de fausse rime, redite trop longue ou trop courte ligne », *La Cour amoureuse*, op. cit., t. I, p. 40 ; voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie, la fréquentation des livres au XIV^e siècle*, Paris, Hatier, 1993, p. 49-56.

⁸² L'auteur vise à « enseigner un petit de regle » aux « nobles engins » intéressés par la poésie, *Art de dictier*, § 8, p. 594.

⁸³ *Beau dit*, v. 75-76, p. 654.

⁸⁴ « Comment maître Alain, secrétaire du roi et archidiacre de Paris, pouvait-il, oubliant tout cela [la crise politique du royaume], se lamenter sur la mort de sa dame et composer, à l'usage des galants, un poème rempli

De récents travaux ont montré que, chez Chartier, la dame qui observe sans concession l'héritage désuet de la rhétorique amoureuse peut aussi être lue comme une personnification de la France confrontée aux insuffisances morales de la noblesse Valois⁸⁵. L'écriture de Chartier valorise en effet la connexion allégorique : l'amour et la politique s'articulent dans la parole de l'écrivain, qui se développe elle-même en de longs textes dialogués. Par comparaison, l'écriture de Deschamps semble plutôt favoriser la constellation : elle se dit dans des formes brèves et éparses ; elle est animée de mouvements de conjonction, par exemple le choix majoritaire des formes fixes, mais aussi de nombreuses disjonctions, notamment dans les prises de position et les tonalités. Ce qui fait toutefois le lien entre les poèmes et qui a peut-être facilité leur organisation en agrégats, ce sont quelques traits communs : le fait de donner de la voix, au sens propre et figuré, sur tous sujets, les vers étant conçus comme des adresses à des destinataires ; l'importance cruciale de la circonstance qui fait naître la poésie ; l'attention à la performance et à la performativité de l'écriture. J'ai cherché ici à rapprocher ces particularités de la poétique de Deschamps du développement de l'éloquence en vers autour de 1400.

L'autorité de l'orateur de vers vient d'abord de ce qu'il possède, selon Deschamps, les compétences discursives et les qualités éthiques qui sont aussi celles du conseiller vertueux et de l'amant courtois. Cela lui permet de positionner son discours dans des *éthè* différents sans que la tension qui en résulte ne devienne incohérence. Par ailleurs, la *virtus* rhétorique fait de la poésie une communication persuasive parce qu'elle joue sur une gamme variée d'émotions. Enfin, la question des publics est essentielle. Au tournant de 1400, les milieux producteurs et récepteurs de performances poétiques en français se sont multipliés, puits des bourgeois, sociétés joyeuses des hommes de loi et d'état, cours amoureuses des nobles. Ces cercles ont pourtant eu en commun de fonctionner sur le même modèle du parlement d'éloquence. Celui-ci a généré en retour des manières de *dictier* : la présentation publique de soi dans l'acte poétique, l'émulation entre manieurs de mots, le sentiment d'appartenance à des groupes partageant les mêmes conceptions du bien commun y ont été valorisées à parts égales. Ce sont autant d'aspects d'une pratique rhétorique de la poésie appelée à devenir hégémonique aux XV^e et XVI^e siècles, lorsque les écrivains en français choisiront massivement de se nommer orateurs. L'un des premiers poètes de cour à avoir été qualifié d'orateur de vers, Eustache Deschamps s'avère un jalon important de ce tournant culturel.

de fadaïses amoureuses ? », Arthur Piaget dans *La Belle dame sans mercy*, éd. Arthur Piaget, Genève, Droz, 1949, introduction p. VIII.

⁸⁵ Par exemple, Christopher Lucken, « 'Je suis France et France veul estre'. *La Belle Dame sans Mercy* et la quête de liberté dans le contexte de la Guerre de Cent Ans », *Le Texte médiéval dans le processus de communication*, dir. Ludmilla Evdokimova et Alain Marchandise, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 449-471.

Deschamps, poète courtois ?

Eustache Deschamps, le vertueux mal en cour

Florence Bouchet

Université Toulouse-Jean Jaurès ; PLH : Patrimoine, Littérature, Histoire (EA 4601)

Deschamps, poète courtois ? Voilà un auteur a priori destiné à l'attention de notre Société de littérature courtoise, mais le point d'interrogation nous amène à penser que la personnalité de Deschamps, ou du moins ce qu'il en manifeste dans ses vers, est plus complexe et ne se laisse pas réduire à l'unité. Sur le plan thématique, c'est même la diversité qui caractérise sa poésie. Le coup de projecteur provoqué par la mise au programme de l'Agrégation suscite à son tour une grande diversité d'articles, en sorte que s'amenuise la possibilité d'analyses inédites tout en se cantonnant au choix de poèmes de l'*Anthologie* au programme¹. Le présent article ne prétend donc pas à l'exhaustivité mais vise tout au plus à rassembler, dans la perspective du concours susnommé, quelques lignes de force sur l'identité, ou plutôt la posture, de Deschamps en tant que poète courtois. Toute sa poésie s'articule dans une tension² entre facétie et déploration. Ce moraliste qu'on a parfois qualifié de « grincheux » revendique un *ethos* vertueux et apparaît, au sein de la cour, pour ainsi dire en porte-à-faux.

En tant qu'officier de cour, Deschamps a servi Charles V et Charles VI, ainsi que Louis d'Orléans. Il a pleuré la mort de « Charles le Saige » (refrain de B 28) et s'est montré plus critique sous Charles VI. Daniel Poirion a souligné que sa carrière est « étroitement liée à l'agitation sociale et à la vie de cour³ », et Gaston Raynaud précisait dans son analyse concluant la publication des œuvres complètes de Deschamps que la situation n'était pas simple à la fin de 1380, lorsque Charles VI succède à son père à l'âge de douze ans et que les « Marmousets » sont congédiés par les oncles (ducs de Berry et de Bourgogne) qui assurent la régence :

il faut désormais à la Cour louvoyer entre les différents partis qui viennent de se former : le parti des ducs, tuteurs du roi, les maîtres pour l'instant ; le parti du roi et de son frère, des enfants aujourd'hui, mais demain des hommes ; le parti des jeunes conseillers du roi, les futurs favoris ; et aussi le parti des vieux ministres de Charles V, tout puissants dernièrement encore, et qui peuvent le redevenir⁴.

Charles VI règne personnellement à partir de 1388, mais dès 1392 ses crises de folie le frappent d'incapacité. Il peut être utile de rappeler qu'en 1380 – au changement de

¹ Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie Générale Française, Lettres gothiques, 2014, révisée en 2022. Toutes les références en numération arabe qui suivent renvoient à cette édition. Quelques références complémentaires en numération romaine renvoient aux *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. Auguste Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, SATF, 1878-1903. Le mot « ballade » est abrégé en B dans les parenthèses et les notes.

² Tension, ou évolution ? Pour en juger, il faudrait connaître la date de chaque poème.

³ *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans* (1965), Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 219.

⁴ *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps, op. cit.*, vol. XI, p. 31.

règne – Deschamps a quarante ans, âge perçu comme le seuil de la vieillesse à l'époque⁵, ce qui a pu peser sur son humeur. Entre objectivité et subjectivité, comment notre poète négocie-t-il sa place au sein de la cour ?

Une posture antinomique : le vertueux entouré par les vices

Tout d'abord, le principe du *nomen omen* prédisposait Eustache, lui qui « fu jadis de terre vertueuse / Nez de Vertus » (B 120, v. 1-2). Au début de la ballade 145, il rappelle donc « Vint ans a que je ne cessay / Des vices blasmer et d'escripre / Les vertus » (v. 1-3). Cette identité éthique d'Eustache Morel dit Deschamps est cautionnée en 1389 par Philippe de Mézières dans le *Songe du vieil Pelerin* : entre autres lectures, l'auteur recommande au jeune Charles VI

les dictez vertueulx de [son] serviteur et officier Eustache Morel, et toutes autres escriptures vrayes, honnestes et catholiques, tendans a bonne edification⁶.

Christine de Pizan (*Epistre a Eustace Morel*, 1403, v. 23-24, à laquelle répond B 168) parle aussi des « œuvres vertueuses » de son maître admiré. Ailleurs, cet *ethos* du poète moral (qui dote son discours d'autorité) s'appuie sur la paronymie Morel / moral : dans la ballade DXL, Eustache déclare parler « morelment » (v. 13), jeu de mots qui laisse apercevoir que le sourire n'est pas absent de la bouche du moraliste.

Mais voilà que la cour est devenue un foyer de vices : dans la ballade 139, où « la dance est durement retourneë » (refr.), le sujet lyrique voit « tous les meurs bestorner », chacun veut « Vertus fuir et aux vices tourner », tant au sein de l'Église qu'à la cour. La dérivation orchestrée à la rime autour du verbe « tourner » souligne le bouleversement des valeurs. Les péchés, l'individualisme et les rivalités font de la cour un lieu périlleux, comme le détaille la première strophe de la ballade 40 :

Tant de perilz sont a suir la court
 Qu'a grant paine s'en pourroit nul garder.
 Qui grace y a, Envie sur lui court,
 Qui grans y est en doubte est de verser.
 La convient il trop de maulx endurer (v. 1-5)

La prospérité y est précaire, toujours menacée par Envie (v. 3) ; c'est un lieu d'hypocrisie (v. 8-11). D'où l'attitude pragmatique énoncée dans le refrain, où Deschamps conseille « D'avoir a court un pié hors et l'autre ens ». L'idée (opportuniste) est développée dans le troisième septain : il est utile de profiter des grâces de la cour, mais il faut fuir ses maux et vivre paisiblement « du sien » (de ses propres biens, sans dépendre du prince), équilibre cependant difficile à maintenir. Avec le temps (probablement le passage du règne de Charles V à celui de Charles VI), Deschamps ne s'est plus contenté d'un prudent partage entre le dehors et le dedans : le refrain de la ballade 150 préconise « D'avoir deux piez de tous poins hors de court », bref de s'évader ! Le premier dizain retrace la dégradation progressive de la cour : alors que celle-ci fut jadis un lieu où l'on cultivait vaillance et honneur (v. 1-5), naguère la situation s'est détériorée (v. 6-8, allusion au refrain de B 40),

⁵ Michel Sot, Jean-Patrice Boudet et Anita Guerreau-Jalabert, *Histoire culturelle de la France*, vol. 1 : *Le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1997, p. 225.

⁶ Philippe de Mézières, *Le Songe du Vieil Pelerin*, éd. G. W. Coopland, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, vol. II, p. 223.

au point qu'« au jour d'uy » le mieux est de fuir la cour. Cette cour déchue est désormais sous l'emprise de Fortune (v. 17), dont la roue (implicitement présente) a fait tomber « Maintes gens » qui « sont par trop hault monter mors » (v. 25). Dans d'autres ballades, la cour devient carrément la « maison » de Fortune (MXXI, v. 6) voire la « porte d'Enfer » (CXVIII, v. 1), inutile de multiplier les exemples. La vie du *curial* apparaît comme un pénible état de servitude qui expose à une mort prématurée, comme l'affirment aussi bien la ballade 26 que la chanson royale 54, construites sur l'opposition de la *vita curialis* et de la vie libre, en-dehors de la cour.

Deschamps est certes l'héritier d'une longue tradition anticuriale⁷ et il voisine avec d'importants contemporains : Nicolas de Clamanges, Jean de Montreuil, Jean Gerson, Pierre d'Ailly, Philippe de Mézières. Tous dénoncent comme vices dominants à la cour de Charles VI l'orgueil, l'avarice et l'envie⁸. Le caractère topique du *taedium curiae* ou de *invektiva in curiales* n'invalide pas pour autant le témoignage et le malaise d'Eustache Deschamps. Reste que ce dernier n'a jamais vraiment quitté la cour, il s'y est accroché autant qu'il a pu !

Les masques du discours vertueux

Notre poète a donc dû développer des stratégies énonciatives pour rester dans le jeu curial. Face aux dangers de la cour, la tentation serait de se taire pour éviter les ennuis : le refrain de la ballade 15 conseille à « Qui veult vivre paisiblement » (v. 1) de rester « Sanz veoir, oïr ne parler » et la ballade 40 applique l'idée plus spécifiquement à la cour : « Es grans cours fault souvent faire le sourt, / Qu'om ne voit rien et qu'on ne scet parler, / Autrui blandir ; et qu'om saiche du hourt, / Faire plaisir, souffrir, dissimuler » (v. 8-11). Mais qu'est-ce qu'un poète réduit au silence ? Deschamps, du fait qu'il appartient au milieu même qu'il observe et critique, se doit donc d'être prudent. C'est pourquoi il emploie plusieurs détours énonciatifs pour exprimer son avis sous couvert d'une voix autre ou à travers le bestiaire. C'est sa manière à lui de « dissimuler ».

Dans les ballades dialoguées, le recours à un ou plusieurs interlocuteurs permet au « je » du poète de se mettre en retrait et de varier les points de vue sur la cour. Dans la ballade 146 un homme désireux de mener une vie facile demande conseil à une « dame » qui n'est autre que Folie, apprend-on dans l'envoi, et lui indique cyniquement les vices utiles pour se faire bien voir à la cour :

[...] Traïson et envie
Te fault sçavoir, ceuls te mettront avant,
Mentir, flater, parler de lecherie :
Va a la court, et en use souvent ! (v. 5-8)

Elle donne ensuite (v. 9-12) des conseils de bonne tenue vestimentaire qui, signe d'une dégradation de la courtoisie, dénaturent les conseils du dieu d'Amour à l'amant dans le

⁷ Rappelons au moins deux titres importants du XII^e siècle : Gautier Map, *De nugis curialium* ; Jean de Salisbury, *Policraticus*, traduit en 1372 par Denis Foulechat pour Charles V.

⁸ Voir Mireille Vincent-Cassy, « Les péchés de la cour de Charles VI », dans *La Cour du Prince. Cour de France, cours d'Europe, XI^e-XV^e siècle*, dir. Murielle Gaude-Ferragu, Bruno Lauriou et Jacques Paviot, Paris, Champion, 2011, p. 339-357.

Roman de la Rose de Guillaume de Lorris⁹. Ce soin calculé accordé à la bonne apparence physique n'est plus qu'un moyen d'inspirer confiance pour mieux mentir et tromper (v. 13-15). L'impératif « fourre toy » (v. 11) joue d'une ambiguïté que ne peut rendre la traduction : au sens propre, il signifie certes « porter des vêtements doublés de fourrure » ; mais par extension, *fourrer* signifiait « glisser dans un objet quelque chose qui en falsifie la valeur¹⁰ ». Au sens moral, l'injonction de Folie signifie donc « dissimule-toi, sois faux ». Le langage lui-même, reposant sur l'ambivalence, est en quelque sorte « fourré ». Dans le troisième huitain, la cour est un lieu d'inconduite : le jeu de dés (v. 19) est, comme tous les jeux de hasard, réprouvé par l'Église ; le vers 20 accumule les péchés de parole (« Qu'il jure fort, qu'il maugrie et regnie »). Le tout est résumé cyniquement au vers 23 : « Pour avoir nom [= renom], tous ces vices n'oublie ». Le prince apostrophé dans l'envoi ferait donc bien de se méfier de son entourage !

La ballade 147 fait quant à elle dialoguer Justice et Connaissance. Justice se croit mieux en cour que Connaissance (v. 3) mais celle-ci lui montre (v. 4-10) à quel point son autorité est bafouée... Ce que Justice reconnaît dans le deuxième dizain : elle est en butte à une horde de vices qui entravent la bonne marche de la justice. Dans le troisième dizain, Justice réclame l'appui de Connaissance qui, en vertu de son nom (v. 26), doit faire *connaître* au roi les lois et le droit. La conscience morale reposant étymologiquement sur le savoir¹¹, l'envoi conclut sur la nécessaire complémentarité de Justice et de Connaissance pour le bon gouvernement du prince, reflet de la justice divine (v. 31-32). Le dernier refrain s'applique alors non plus à Justice mais au prince ; Charles « le sage » avait incarné cet équilibre.

La ballade 195 « a deux visaiges » fait dialoguer deux instances personnifiées que l'envoi permet d'identifier : Dépit et Coutume. C'est d'abord Dépit qui parle (v. 1-8) pour décrire sa vie de labeur et de « service » non récompensée (« guerredonneë ») comme elle le devrait ; le voilà vieux et pauvre. Coutume compatit et énonce le refrain désabusé : « Fay bien, l'en ne t'en fera point ». Deschamps s'étant plus d'une fois dépeint en vieux curial mal récompensé pour ses services, on peut lire cette ballade comme une critique à peine voilée de l'ingratitude du prince, mis en cause à travers le « maistre » au vers 14, mais prudemment, dans une deuxième réplique où Dépit veut encore croire, malgré tout, qu'il sera payé de sa peine car il est impossible que son maître soit ingrat. C'est alors que Coutume, figure de la tradition, réplique longuement (v. 15-30) pour lui ôter ses illusions : elle dit à Dépit qu'il en est resté à l'ancien temps (le « viel temps Enëe », v. 15), à des mœurs qui n'ont plus cours. Son propos devient nettement satirique : à grand renfort de personnifications, elle dépeint une société dénaturée, qui préfère le principe de plaisir (Plaisance, Repos et Aise) aux anciennes vertus (Honneur, Connaissance, Travail, Bien faire). Le « je » lyrique reprend la parole dans l'envoi et, s'adressant au prince, appuie l'avis de Coutume : façon de rappeler au prince qu'il doit faire respecter la coutume, c'est-à-dire rétablir les bonnes mœurs du temps passé. Il reprend à son compte la dernière occurrence du refrain, qui, adressé au prince, fait peut-être malicieusement écho à l'une des devises de Charles VI : « En bien » (qui sert d'amorce au virelai 114).

⁹ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, éd. Daniel Poirion et trad. Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion, 1999, v. 2141-2164. Pour Guillaume de Lorris, la cour est un lieu civilisateur, l'élégance y est en quelque sorte sincère, alors que pour Deschamps ce n'est plus qu'un lieu dégénéré et hypocrite.

¹⁰ Voir le *Dictionnaire du Moyen Français* (ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf>, version 2020), s. v. FOURRER2, B2. Par exemple, la fausse monnaie (remplie de vil métal) était dite « monnaie fourrée ».

¹¹ *conscientia* < *cum scientia*.

Deschamps emploie aussi des masques énonciatifs, à commencer par l'ironie : une solution pour avoir « a court un pié hors et l'autre ens » comme le prônait le refrain de la ballade 40 est suggérée par la « balade a double entendement » (42) : le refrain « Je ne di pas quanque je pence » révèle l'énonciation ironique du poème, qui permet d'être verbalement dedans mais dehors moralement (en esprit). Le poète feint de trouver le monde parfait pour dessiner les contours d'une société idéale et pour dénoncer par antiphrase les défauts, voire les vices de la société présente. Même procédé dans la ballade 186, où le « je » lyrique prétend revoir en son temps « le temps Octovien » et son cortège de perfections, tableau illusoire invalidé par le refrain : « – Dit-il voir ? – Par ma foy, il ment. »

Ailleurs encore, tel ou tel personnage mis en scène comme locuteur devient le porte-parole déguisé de Deschamps. Dans la chanson royale 54, le sujet lyrique reprend la parole dans l'envoi pour approuver le discours de Robin. C'est que ce personnage champêtre fonctionne comme un double fantasmé d'Eustache « des champs » et finalement un masque du sujet lyrique critique : Robin est un fournisseur de la cour (il vient livrer du bois), ce qui lui permet de l'observer de l'intérieur (v. 43-44), tout comme Deschamps, fournisseur de conseils au prince.

Risquons alors une *lectio difficilior* du troisième huitain de la ballade 146 déjà évoquée, où la dame (Folie) se pose en témoin : « A maint l'ay veu faire » (v. 17), exprimant une vérité d'expérience. C'est une attitude identique à celle de Deschamps, qui emploie fréquemment le verbe « veoir », en sorte que Folie pourrait paradoxalement s'interpréter comme un masque du poète pour dénoncer l'inconduite qui règne à la cour (le principe ironique du « Je ne di pas quanque je pence » jouant alors à l'envers de B 42 : sous couvert de conseiller la pratique des vices, Deschamps, sous le masque de Folie, les étale au grand jour). Le vertueux bailli apparaît alors comme une sorte de « fou » de cour (lui qui se décrit par ailleurs avec force autodérision, tel un bouffon qui cherche à faire rire) ; mais un fou morosophe, qui énonce une vérité.

Un autre masque peut être celui de l'autoportrait caricatural, tel le « roy des Lays » de la ballade 116 qui prétend exercer un pouvoir sur ses semblables (str. 3 + envoi). L'enrôlement de « tous hydeux pour jamaiz » au vers 28 a un air de provocation : ne sert-elle pas à mettre en cause la laideur (morale) de ses contemporains¹² ? Le glissement du « je » aux autres est favorisé par le fait que le mot « lays » désigne homophoniquement à la fois l'homme « laid » et le laïc¹³. Et la laideur ou l'infirmité (ici le « je » est « bossus », à la rime du v. 16, vers coupé) caractérisent souvent la figure du « fou sage » selon Susanna Bliggenstorfer¹⁴. Deschamps devient alors, ici aussi, le fou du roi, autorisé derrière ce masque de laideur à émettre des jugements satiriques.

Le cas de la ballade 26 est particulier en ce qu'il use d'un double détour énonciatif : c'est une prosopopée de France, qui se plaint de sa déchéance, en proie aux assauts de convoitise (v. 5), privée de toute justice (v. 14) et de « vraie Congnoissance » (v. 18). Et France, à travers la voix de qui Deschamps exprime ses préoccupations, use elle-même d'un détour pour dénoncer l'incapacité du roi : celui-ci n'est pas nommé, mais le refrain (exceptionnellement de deux vers) est suffisamment clair par le recours à la figure de Charlemagne qui sert d'antithèse : « Preux Charlemaine, se tu fusses en

¹² Ils sont convoqués devant le roi des laids dans la ballade suivante, DCCLXXV.

¹³ Susanna Bliggenstorfer, *Eustache Deschamps. Aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, 2005, note 45, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12, à propos de B XCVII.

France, / Encor y fust Rolans, ce m'est advis¹⁵ ». Autrement dit : si le roi était à la hauteur (comme Charlemagne), il serait servi par de bons chevaliers (comme Roland).

Même s'il n'est pas nécessaire de se cacher pour prodiguer au prince des conseils de vertu politique, la figure d'Aristote enseignant à Alexandre le grand l'art de bien gouverner dans la ballade 18 est évidemment aussi un porte-parole de Deschamps face au roi.

Enfin, grâce à la fable, la fiction animale offre un détour littéraire commode pour parler, en fait, des hommes et du temps présent. Deschamps connaissait la tradition ésoptique (notamment via l'*Isopet* I) et a écrit une vingtaine de fables. La fable du chien et du paysan exposée dans la ballade 13 revient sur la question de l'ingratitude du prince et de son manque de discernement. Malgré tous les services qu'il a rendus au paysan, ce dernier le maltraite lorsqu'il est devenu vieux et inutile, et emploie de nouveaux chiens jeunes. Rounel (nom emprunté au *Roman de Renart*) exprime son amertume dans le troisième huitain et peut-être aussi le dépit de Deschamps qui, devenu vieux, s'est senti relégué. Le choix d'un chien dans le corps de la fable prépare l'analogie avec les courtisans, souvent qualifiés de « chiens de cour » (*canes aulici* : l'expression vient de Boèce), à cette différence près qu'ici cette figure animale n'est pas péjorative (c'est au contraire un chien fidèle). L'envoi explicite la leçon adressée au prince. Le thème des serviteurs mal rémunérés ou mal choisis, présent dans plusieurs autres ballades de Deschamps, est un poncif de l'époque¹⁶. Il correspondait à l'actualité politique due à la mise à l'écart des Marmousets d'abord durant les années de régence au début du règne de Charles VI (1380-1388) puis après la folie du roi (1392). Ne pouvant mettre directement en cause la jeunesse du roi, Deschamps reporte la responsabilité vers les « nouveaux » conseillers (v. 27).

Tous ces détours énonciatifs permettent finalement au natif de Vertus de critiquer la cour tout en gardant un registre léger et plaisant ; il évite ainsi le pathos acrimonieux du *taedium curiae* et le moralisme rébarbatif qui précisément déplairait à la cour.

Vertu de la parole poétique ?

Finalement, quelle vertu, ou quelle efficience, Eustache Deschamps prête-t-il à sa parole poétique ?

L'envoi des ballades¹⁷ et chants royaux est le lieu où le poète jette le masque (s'il en a employé un) pour s'adresser au prince, vrai détenteur du pouvoir. La fonction conative du discours postule un passage de la parole poétique à l'agir politique du destinataire. Comme l'ont remarqué Joël Blanchard et Jean-Claude Mühlethaler,

le prince, interpellé dans l'envoi de la ballade, apparaît comme le garant de l'ordre et l'allié du poète bien plus qu'il ne fait figure d'accusé principal. [...] L'envoi place régulièrement le prince en dehors ou, plutôt, au-dessus de la mêlée : lui seul a le pouvoir de remédier à la situation, de transformer en action la parole du poète¹⁸.

¹⁵ À rapprocher du refrain (là aussi sur deux vers) de B 152.

¹⁶ Voir B 195 et note 1 p. 81, et un peu plus tard le *Curial* d'Alain Chartier.

¹⁷ Dans *L'Art de dictier* (n° 187, § 16), Deschamps signale comme une pratique récente l'ajout d'un envoi aux ballades, suivant le modèle des chansons royales. Alors que Machaut compose des ballades sans envoi, deux tiers des ballades de Deschamps sont dotées d'un envoi.

¹⁸ Joël Blanchard et Jean-Claude Mühlethaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, PUF, 2002, p. 70 et 71-72.

L'envoi est ainsi le lieu de relance du conseil vertueux, où Deschamps rappelle au prince la pratique des vertus comme une nécessité de l'art de gouverner : ainsi dans les ballades 18 (le roi doit imiter les vertus d'Alexandre), 140 (« Prince, ayés droituriere maison, / Soyés humbles, preux, courtois et hardis ») ou 147 :

Prince, pour faire obeissance
A Dieu, devez par atrempance
Justice et Congnoissance amer,
Droiture faire a la balance. (v. 31-34)

« Bon fait faire par atrempance », conclut la ballade 174. Parmi les quatre vertus cardinales, la modération (*atrempance*) et la justice sont les plus fréquemment invoquées par Deschamps. À défaut de la justice du prince, c'est celle de Dieu qui aura raison des péchés des hommes, rappellent les envois des ballades 141 et 184. *A contrario*, la pratique des vertus ici-bas est gage du salut chrétien dans l'au-delà :

Prince, il n'y a que les vertus,
Bien faire et esjouir ça jus,
Et departir pour Dieu du sien
Aux povres, pour regner la sus. (B 197, v. 31-34)

Cependant, si Eustache Deschamps pratique comme on l'a vu une forme de prudence énonciative, il semble déroger à la dernière vertu cardinale, celle de force (d'âme), lorsqu'il se laisse gagner par le découragement faute d'être écouté. Dans la ballade 19, le sujet lyrique est confronté à Rude Entendement, personnification du refus sot et obstiné d'écouter les conseils salvateurs, qui apparaissait déjà dans le *Livre du Pèlerin de vie humaine* de Guillaume de Deguileville¹⁹ :

Trop me mervoil de Rude Entendement²⁰
Qui trop oit et voit, et si ne veult entendre
Ce que je di et pour son sauvement (v. 1-3)

Les contemporains (et peut-être même le prince interpellé dans l'envoi !) sont assimilés à des ânes inéducables dénoncés dans un refrain virulent, délibérément trivial : « Chantez a l'asne, il vous fera des pès », tandis que le dire du poète, métaphorisé par le chant, semble vain. Dans la ballade 8, le règne de « Malebouche », personnification de la médisance issue du *Roman de la Rose*, ici transposée au contexte sociopolitique et implicitement opposée au bien-dire du poète moraliste, incite ce dernier à se faire ermite pour échapper à la corruption des mœurs : posture du sage en retrait du monde, mais l'ermite étant celui qui prie pour les autres, le renoncement n'est pas complet. Le sujet lyrique adopte une posture plus radicale dans la ballade 145 (citée *supra*) quand, revenu de tout, il envoie paître ses contemporains et annonce qu'il renonce à son engagement intellectuel :

Vingt ans a que je ne cessay
Des vices blasmer et d'escripre

¹⁹ Guillaume de Deguileville, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. Graham R. Edwards et Philippe Maupeu, Paris, Librairie Générale Française, Lettres gothiques, 2015, v. 6985ss.

²⁰ J'ajoute en conséquence les majuscules à ce nom.

Les vertus, mais je m'en tairay
Car tousjours devient chascun pire. (v. 1-4)

L'injonction ironique du refrain, « Faites du pis que vous pouez ! », est l'ultime provocation susceptible de faire réagir ses contemporains et le prince lui-même.

On le voit, Eustache Deschamps est sociologiquement un homme de cour, mais sur les plans éthique et énonciatif il prend ses distances avec ce milieu dans plus d'un poème. Bien qu'il ait souvent joué « pour la cour la comédie du Moi²¹ », ses fréquentes récriminations ne peuvent toutes se résorber dans le comique curial²² : elles sont le symptôme d'un vrai malaise. Mais le moraliste met en cause des travers humains, et pas seulement un contexte historique. Or ces travers ont la vie dure, comme on sait ; après Deschamps, d'autres voix prendront le relais pour les dénoncer : Alain Chartier, La Bruyère plus tard et bien d'autres. Le travail du moraliste serait-il donc analogue à celui de Sisyphe et voué au ressassement d'une parole qui, pour être rhétoriquement percutante, échoue à transformer les hommes ?

²¹ Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince, op. cit.*, p. 232.

²² Voir Gian Matteo Roccati, « Sur quelques textes d'Eustache Deschamps témoignant de la fonction comique du poète de cour », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, dir. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p. 283-297.