



HAL
open science

“ ”Amour delay, Raison ensuy”. Le ‘Credo courtois’ de
Deschamps dans les ballades amoureuses du ms. BnF,
fr. 840 ”

Isabelle Fabre

► To cite this version:

Isabelle Fabre. “ ”Amour delay, Raison ensuy”. Le ‘Credo courtois’ de Deschamps dans les ballades amoureuses du ms. BnF, fr. 840 ”. Journée d’étude ”Deschamps, poète courtois?”, Société Internationale de Littérature Courtoise, Branche française; Nathalie Koble, Amandine Mussou, Vanessa Obry, Guillaume Oriol, Anne Rochebouet et Laëtitia Tabard, Jan 2023, Paris, France. hal-04124990

HAL Id: hal-04124990

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04124990>

Submitted on 11 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



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 cet article :

Isabelle Fabre, « *Amour delay, Raison ensuy*. Le 'Credo courtois' de Deschamps dans les ballades amoureuses du ms. BnF, fr. 840 », *Deschamps, poète courtois ?*, études réunies par Vanessa Obry et Anne Rochebouet, mise en ligne mars 2023, p. 17-25, <<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

***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 (*ensuyre*, *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.

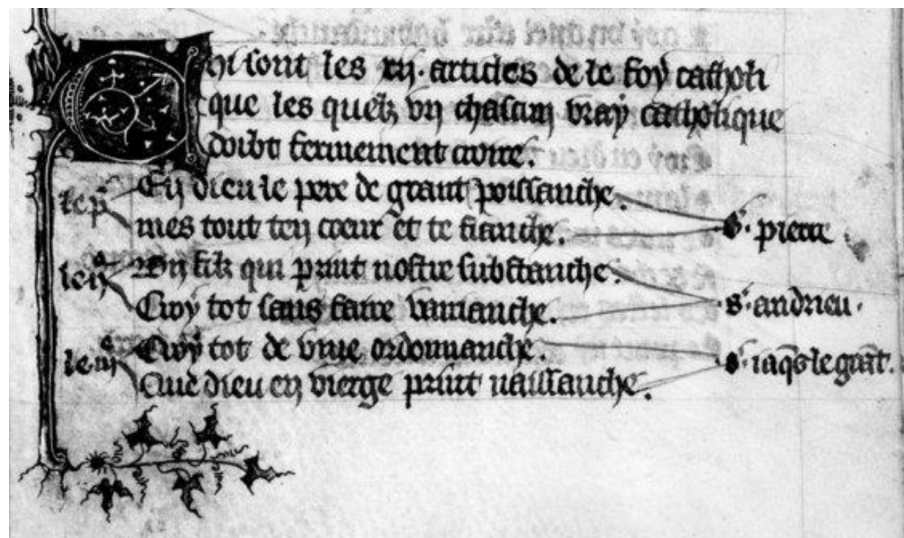
³ Cas d'« hétérométrie faible » dans la terminologie de C. Dauphant. Dans cette deuxième disposition, le vers à rime féminine renforce la clôture du tercet.

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’affliction,
 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 naiscence / 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.