

Sens, Rhétorique et Musique

Études réunies en hommage à
Jacqueline Cerquiglini-Toulet

par Sophie Albert, Mireille Demaules, Estelle Doudet,
Sylvie Lefèvre, Christopher Lucken et Agathe Sultan



HONORÉ CHAMPION
PARIS

DE FALCONE PEREGRINO :
SUBTILITÉS DE LA COMMUNICATION
AU TEMPS D'OTHON DE GRANDSON

Faucons pelerins sont ceulx qui sont prins au filé, et se sont peuz et ont volé aux champs et sont *gentilz* nommez¹.

Aucune analyse ne saurait faire l'impasse sur le détail. Dans un texte, dans un tableau, c'est le détail qui résiste le plus souvent à l'interprétation. Mais c'est le détail aussi qui, par un effet de surprise, interpelle et provoque parfois un déclic chez le critique² ; celui-ci l'isole alors de son contexte, l'interroge, puis se sert de cette particule élémentaire comme d'une voie d'accès à une meilleure compréhension de l'œuvre entière³. D'autre part, la perception d'un détail peut générer des rapprochements inattendus, mais éclairants, avec d'autres textes⁴, d'autres tableaux. Tout écrit dépend en fin de compte de la curiosité du lecteur, de son savoir et de sa capacité à scruter l'œuvre de près, que ce soit avec amour ou avec l'acribie de ce lecteur d'Italo Calvino qui ne détache jamais le regard des lignes d'un texte, de peur de « *trascurare un indizio prezioso* »⁵. Sensible au détail révélateur, Jacqueline Cerquiglini-Toulet n'a cessé de noter ce qui l'interpelait au détour d'une page, au fil des œuvres, au fil des années. Ainsi, m'a-t-elle confié un jour, est né un fichier, miroir d'un réseau d'associations de plus en plus dense, qui a nourri et enrichi sa réflexion tout au long de sa carrière.

C'est en suivant cette même démarche que j'ai écrit les quelques pages qui suivent, consacrées au faucon pèlerin. Voilà un détail qui n'aurait guère

¹ *Le Mesnagier de Paris*, éd. Georgina E. Brereton et Janet M. Ferrier, trad. Karin Ueltschi, Paris, LGF (Lettres Gothiques), 1994, p. 532-34.

² Sur ces mécanismes, cf. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 7-14.

³ Telle est la démarche préconisée par Léo Spitzer : cf. Jean Starobinski, « Léo Spitzer et la critique stylistique », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7-39.

⁴ C'est ainsi que fonctionne l'intertextualité selon Michael Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », *Littérature*, 41 [*Intertextualités médiévales*], 1981, p. 4-7.

⁵ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979, p. 257 : « de négliger un indice précieux ».

retenu mon attention, si je n'y avais pas été rendu sensible grâce à une base de données⁶, à laquelle une petite équipe travaille à l'Université de Lausanne. Dans *Le Songe Saint Valentin* et *Le Livre messire Ode* (de Grandson), qui mettent l'un et l'autre en scène des oiseaux nobles, sa présence n'avait, à vrai dire, pas de quoi étonner ; il rentre dans l'isotopie figurative dominante des deux textes. Le fait qu'il ne s'agisse pas simplement d'un faucon – qui aurait, semble-t-il, aussi fait l'affaire – mais d'un faucon *pèlerin* pouvait donc passer inaperçu. Or, ce n'est pas là un simple détail technique, un effet de réel au sein d'un songe allégorique, dû à la plume d'un auteur issu de la noblesse, qui connaît et pratique la chasse au vol. Une fois placé dans son contexte littéraire, le choix du rapace se révèle riche d'implications symboliques : le détail s'éclaire, vivifié par la mémoire culturelle, celle que le critique reconstitue à l'aide de son fichier et qu'Othon de Grandson partageait jadis avec son public aristocratique.

Le faucon pèlerin : noblesse d'un rapace

Rapace de haut vol, comme le gerfaut et l'émerillon, le faucon est « l'oiseau bien-aimé de l'aristocratie médiévale »⁷, l'emblème par excellence de son statut social. Intelligent et obéissant, il s'élève à des hauteurs où l'œil ne peut le suivre sans pour autant chercher à s'échapper. Parmi les différents faucons que Frédéric II de Hohenstaufen distingue dans le *De arte venandi cum avibus*, le *faucon pèlerin* occupe une place de choix : l'auteur lui consacre une longue notice⁸ dans le livre II, où il fait dépendre ses qualités de la beauté du plumage, puis décrit, au livre VI, la chasse aux oiseaux aquatiques, pour laquelle le rapace est particulièrement doué.

Le faucon pèlerin doit son nom au fait qu'il n'est pas pris au nid, mais qu'on le capture « passans de pais »⁹, quand il migre d'une région à l'autre¹⁰. Buffon le rappelle encore au XVIII^e siècle en se réclamant de l'autorité des anciens traités dans son *Histoire naturelle* :

⁶ *Entre Moyen Âge et modernité : pratiques communicatives à l'époque de Charles VI* (projet soutenu par le Fonds National Suisse), à consulter en ligne : Clerc6.

⁷ Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 145.

⁸ Du moins dans le manuscrit R : cf. Frédéric II de Hohenstaufen, *L'Art de chasser avec les oiseaux. Le traité de fauconnerie « De arte venandi cum avibus »*, trad. Anne Paulus et Baudouin Van den Abeele, Nogent-le-Roi, J. Laget, 2000.

⁹ L'expression apparaît chez Henri de Ferrières, *Le Livre du roy Modus* (dans *Jeux et sapience du Moyen Âge*, éd. et trad. Albert Pauphilet, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1951, p. 690).

¹⁰ Cf. Jean Dufournet, « Faucons, éperviers et autres rapaces dans l'œuvre de Villon », dans *Nouvelles Recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980, p. 65-66.

Aussi nos anciens auteurs de fauconnerie ne comptoient que deux espèces principales de faucon, le faucon-gentil, ou faucon de nostre pays, et le faucon pèlerin ou étranger, et regardoient tous les autres comme de simples variétés de l'une ou de l'autre de ces deux espèces. Il arrive en effet quelques faucons des pays étrangers, qui ne font que se montrer sans s'arrêter, et qu'on prend au passage¹¹.

Les caractéristiques que cet oiseau noble – Frédéric de Hohenstaufen parle des *gentiles peregrini*¹² – partage avec les autres faucons, mais aussi son nom, font de lui un animal dont les valences symboliques peuvent être actualisées aussi bien dans un discours aux enjeux politiques et moraux que dans un contexte courtois et, plus précisément, amoureux. Ainsi, dans *Le Songe du Vieil Pèlerin*, Philippe de Mézières représente Charles VI sous les traits du « Blanc Faucon pelerin au bec et pies dorés »¹³. Il ne se contente pas de valoriser le jeune roi en l'identifiant au rapace ; grâce au procédé de l'amplification allégorique¹⁴, il multiplie les attributs positifs du faucon, dont la couleur blanche représente la pureté, l'or du bec les paroles courtoises et mesurées, les pieds dorés, enfin, les bonnes dispositions affectives. En plus, Philippe de Mézières précise que Charles VI « peut estre bien appelés *Faucon Pelerin* qui hault vole » (p. 24). L'envol, qui fait du rapace un oiseau solaire, convient bien au destinataire royal et désigne plus particulièrement la « vaillance et prouesse » (p. 23) dont le jeune roi a fait preuve dès son accession au trône.

Dans le prologue, Philippe de Mézières propose ainsi une *senefiance* du faucon en vol, tandis que lui-même, ancien précepteur du roi, s'y présente en qualité de fauconnier¹⁵. Sous le voile de l'allégorie, il revendique sa fonction d'éducateur, mais – étonnamment – ne glose pas le qualificatif de faucon *pèlerin*, alors que celui-ci rapproche encore plus Charles VI de l'auteur, désigné par « Povre Pelerin » (p. 4). La « reformacion du monde » (p. 16) exigée par Providence Divine prend dans le récit la forme d'un pèlerinage où l'écrivain invite le roi à suivre son exemple, à parcourir avec

¹¹ « Histoire naturelle », dans *Œuvres complètes de Buffon*, Paris, Rapet, 1818, t. IX, p. 138.

¹² Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus / L'Arte di cacciare con gli uccelli*, éd. et trad. Anna Laura Trombetti Budriesi, Rome/Bari, Laterza, 2000, p. 1124. Cf. aussi *Le Mesnagier de Paris*, cité en épigraphe.

¹³ *Songe du Vieil Pèlerin*, éd. Joël Blanchard, Genève, Droz, 2015, p. 23.

¹⁴ Sur cette démarche, cf. Armand Strubel, « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 45-46.

¹⁵ La figure du fauconnier, positive dans ce contexte moral, peut être négative dans un contexte amoureux. Ainsi, Alain Chartier fait dire à la deuxième dame qu'« Amours loirre / Les cuers comme faucon au loirre » (« Le Livre des quatre dames », v. 1653-54, dans *Poèmes*, éd. James Laidlaw, Paris, UGE (10/18), 1988, p. 88) : Amour est un maître trompeur.

lui le chemin de la connaissance. La figure du faucon pèlerin dit à la fois la sacralité de l'entreprise et suggère une communauté de vues entre l'écrivain et le prince qui, tous deux, s'orientent vers des valeurs éternelles. C'est du moins l'image que Philippe de Mézières projette de Charles VI au début du *Songe*, anticipant le résultat de son enseignement : grâce à la lecture de l'œuvre, le roi réalisera ce à quoi son nom allégorique, expression de sa nature profonde, le prédestine. En qualifiant son élève royal de Faucon Pèlerin, Philippe de Mézières le pose en lecteur idéal et se voit lui-même en maître à penser.

Dans le *Songe*, le modèle du pèlerinage de vie humaine sert de moule à un voyage aux implications politico-morales, dans lequel se décèle aussi un parcours pénitentiel¹⁶. Mais si le prince peut se faire pèlerin, à plus forte raison un amant le peut-il, lui dont la passion prend volontiers au Moyen Âge l'aspect d'une mystique¹⁷ ou d'une *observance*¹⁸ de l'amour. Ironique, Charles d'Orléans dénonce au xv^e siècle l'hypocrisie d'une posture courtoise, à laquelle de toute évidence le prince de Blois ne croit pas ou ne croit plus :

A qui vendez vous voz coquilles ?
 Entre vous, amans pelerins ?
 Vous cuidés bien par voz engins
 A tous pertuis trouver chevilles¹⁹.

Dans leur récente édition critique du manuscrit personnel de Charles d'Orléans (le BnF, fr. 25458), Mary-Jo Arn et John Fox tranchent dans le vif en traduisant « amans pelerins » par « unfaithful lovers »²⁰. Ils perdent ainsi le jeu de mots, par lequel le prince-poète se limite à suggérer ce que son lecteur comprendra seul, s'il déchire – comme le font les éditeurs – le voile de la métaphore. Les amants ne sont pas des pèlerins sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle dont la coquille, on le sait, est l'emblème. En faisant

¹⁶ Cf. Alessandra Marchiori, « Qui peut-on trouver sur son chemin ? Nouvelles perspectives du voyage allégorico-didactique dans le *Songe du Viel Pèlerin* », dans *Cultures courtoises en mouvement*, éd. Isabelle Arsenau et Francis Gingras, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 119-28.

¹⁷ Cf., par exemple, Charles Baladier, *Érôs au Moyen Âge. Amour, désir et « delectatio morosa »*, Paris, Cerf, 1999, p. 141-70.

¹⁸ On pense, à l'époque de Charles d'Orléans, à *L'Amant rendu cordelier a l'observance d'amours*, attribué à Martial d'Auvergne (éd. Anatole de Montaiglon, Paris, SATF, 1881).

¹⁹ Charles d'Orléans, *Le Livre d'amis : poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, éd. et trad. Virginie Minet-Mahy et Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion Classiques, 2010, rondeau n° 311, v. 1-4.

²⁰ *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle*, éd. et trad. John Fox et Mary-Jo Arn, Tempe, ACMRS, 2010, p. 485. Il s'agit du R90.

rimer « pèlerins » avec « engins », Charles d'Orléans invite à ne pas prendre « vendre voz coquilles » au pied de la lettre, mais à donner au syntagme le sens, attesté, d'*abuser*. En plus, avec le dernier vers, « coquilles » se charge rétrospectivement de connotations érotiques : la métaphore des « pertuis » et des « chevilles », aux relents grivois²¹, laisse entrevoir à quels jeux s'adonnent en réalité ces pèlerins, pour qui l'amour, loin de participer au sacré, est soumis à l'emprise des sens et obéit aux lois du marché. En démasquant les volages amants pèlerins, Charles d'Orléans dénonce, dans le sillage de la Belle Dame sans mercy d'Alain Chartier, une courtoisie de façade, réduite à un art rhétorique de la séduction. Il prend ainsi le contrepied des poètes qui, des trouvères à Othon de Grandson, ont chanté la souffrance d'un amour inassouvi, expression d'une éthique de la perfection, d'une « esthétique des sens »²² incompatible avec toute forme de vénalité.

S'il est un chantre de cette perfection à l'époque de Charles VI, c'est bien Othon de Grandson, qui reprend et module le rôle de l'amant martyr²³ hérité de la tradition courtoise. Le faucon pèlerin apparaît dans deux de ses œuvres, *Le Songe Saint Valentin* et *Le Livre messire Ode*, chaque fois dans le cadre d'un songe. Parmi les oiseaux, rassemblés lors de la fête de la Saint Valentin, le rêveur remarque (*Songe*, v. 107-108)²⁴ :

Un oyseil assis sur un pin
Qui sembloit faucon pelerin.

La rime associe le rapace au pin, arbre dont la verdure traverse, immuable, les saisons : le faucon pèlerin, assis « tout seulet » (v. 117) sur sa branche, ne participe pas à la joie ambiante et s'impose d'emblée comme image de l'amant fidèle et mélancolique. À la question de l'aigle, substitué du dieu d'Amour au sein du songe, qui désire savoir pourquoi il refuse de prendre un *per*, l'oiseau répond qu'il a déjà choisi et conclut : « Le change ne m'est bel ne gens » (v. 141) ! Il est amoureux d'une fauconne exceptionnellement belle, de si « noble nature » (v. 182) qu'il n'ose se déclarer et doit se contenter de la contempler. Incapable de soutenir plus longtemps la douleur

²¹ Pour ce vers, nous ne saurions suivre la traduction proposée par John Fox et Mary-Jo Arn : « To find a solution for every problem » est réducteur et passe à côté de l'essentiel.

²² Octavio Paz, *La Flamme double. Amour et érotisme*, trad. Claude Esteban, Paris, Gallimard, 1994, p. 88.

²³ Cf. Heather Arden, « Othon de Grandson and Christine de Pizan : Love's Martyrs », dans *Othon de Grandson, chevalier et poète*, éd. Jean-François Kosta-Théfaïne, Orléans, Paradigme, 2007, p. 107-16, qui lit le *Livre messire Ode* comme un jeu avec la tradition.

²⁴ Toutes les citations sont tirées de : Othon de Grandson, *Poésies*, éd. Joan Grenier-Winther, Paris, Champion (CFMA), 2010.

de la séparation, le faucon pèlerin, à peine a-t-il terminé ses explications, s'envole pour rejoindre l'objet d'un désir inassouvi. L'oiseau est pèlerin, non pas parce qu'il serait voyageur et, par conséquent, inconstant, mais parce que, au contraire, l'amour s'impose à lui comme une religion, à laquelle il se voue corps et âme et qui lui impose la loi courtoise du secret.

Aux yeux du poète qui, à son réveil, s'interroge sur ce qu'il a vu en songe, le malheureux rapace représente les amants martyrs. Le faucon pèlerin n'est pourtant pas, comme l'ont cru certains critiques²⁵, l'*alter ego* fictionnel du rêveur. Bien que celui-ci se décrive plongé dans des « pensees » (v. 25), travaillé par des préoccupations où le songe prend son origine, il ne précise jamais le contenu de sa ruminantion. Marqué par la tradition lyrique, le public est enclin à penser que la posture mélancolique trouve sa source dans un amour sans espoir. Seulement, le poète joue sur l'implicite en refusant de s'identifier à l'un ou l'autre des acteurs du songe : il laisse le lecteur libre de se faire son idée et de conclure à un rapprochement possible entre la tristesse du rêveur et le martyr du faucon pèlerin.

Mais Othon se joue de l'horizon d'attente de son public courtois. À la fin du *Songe*, il avoue qu'il n'est ni « aimé n'amis » (v. 393), qu'il ne sait, lui, chanter d'amour que par « ouÿ dire » (v. 400). De toute évidence, le seigneur de Grandson se présente sous des traits qui ne s'ancrent pas dans le vécu personnel : il n'établit aucun lien avec son statut aux cours de Savoie ou d'Angleterre, comme s'il s'agissait de distinguer clairement la posture littéraire, celle que le poète met en scène dans et à travers le texte²⁶, de ses fonctions de conseiller politique ou de chevalier connu pour sa bravoure sur les champs de bataille²⁷. Au XIV^e siècle, écrit Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « le clerc écrit d'amour et le chevalier aime »²⁸ : dans le sillage de Guil-

²⁵ Ainsi, Jean-François Kosta-Théfaïne, « Du chant d'amour au chant de désespoir ou l'écriture d'une poétique de la tristesse dans la lyrique d'Othon de Grandson », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 23, 1999, p. 307, ne distingue par les deux instances d'énonciation : les v. 282-283, pourtant placés dans la bouche du rapace, expriment à ses yeux le désespoir du poète, atteint de la maladie d'amour.

²⁶ En définissant la *posture* comme une construction discursive, nous y voyons un élément constitutif de l'*ethos*, celui que perçoit le destinataire à la lecture du texte : elle renvoie à la *scénographie*, telle que la définit Dominique Maingueneau (*Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin 2004) et se distingue de l'usage, aux implications sociologiques, qu'en fait Jérôme Meizoz (*Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007).

²⁷ Sur la réputation d'Othon de Grandson en tant que chevalier, voir la mise au point de Joan Grenier-Winther dans son édition, p. 17-20.

²⁸ Jacqueline Cerquiglini, « *Un Engin si soutil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 108. On retrouve la même posture dans certains textes de Chartier : cf. Emma Cayley, *Debate and Dialogue. Alain Chartier in His Cultural Context*, Oxford, Clarendon Press, 2006, p. 94-95.

laume de Machaut, Othon de Grandson se pose ici en écrivain²⁹, autrement dit en professionnel de l'écriture courtoise. Il est un témoin³⁰, sensible certes, mais qui n'est pas lui-même soumis aux affres de la passion. Il garde la distance critique, la lucidité requise pour percer les arcanes de l'amour : c'est à travers le songe, en observant le comportement du faucon pèlerin que le poète prend conscience de la souffrance qu'endurent les amants trop timides pour oser se déclarer. Le détour par la fiction, puis le décodage de la scène allégorique après le réveil suscitent l'empathie du poète-lecteur pour les malheureux. La compréhension n'a rien ici d'un jaillissement affectif et spontané, elle est le fruit de la démarche analytique à laquelle le songe est soumis. Loin de toute implication autobiographique, la réflexion se fait ici générale, s'ouvrant à un enseignement de nature doctrinale (*Songe*, v. 358-362)³¹ :

Quant gens ont mal, c'est grant pitié.
Tant de biens vueil a cellez gens
Qui, en amer, usent leur temps,
Que, de leur grief et de leur dueil,
Me vient souvent la larme a l'ueil.

Le faucon pèlerin fonctionne comme un catalyseur, provoquant la réflexion, puis les larmes du rêveur. Ses pleurs sont l'expression du *sentement*³², cette autre facette de l'*ethos* du poète, grâce à laquelle celui-ci se met au diapason des amants qui aiment « de cuer fin » (v. 447). Le comportement exemplaire du rapace révèle au poète l'essence même de la courtoisie, de sorte que, par empathie, il en arrive à se poser en défenseur des malheureux, intervenant en

²⁹ Sur cette tendance caractéristique de l'époque, cf. l'étude de Catherine Attwood, *Dynamic Dichotomy : The Poetic « I » in Fourteenth-and Fifteenth-Century French Lyric Poetry*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, qui, en conclusion, parle de l'émergence de la voix « of the professional writer » (p. 221). On retrouve la même posture dans *The Parliament of Fowls*, œuvre probablement influencée par *Le Songe Saint Valentin*, à la différence près que Chaucer s'y peint sous les traits d'un érudit, lecteur d'œuvres antiques.

³⁰ Sur cette posture, cf. Catherine Attwood, « La dialectique amoureuse chez Othon de Grandson », dans *Othon de Grandson, chevalier et poète*, art cit., p. 96-98.

³¹ Patrizio Tucci, « Tra vera storia e morale amorosa : il *Songe Saint Valentin* di Oton de Grandson », dans *La Letteratura e l'immaginario*, Milan, Cisalpino-Goliardica, 1984, p. 227-32, montre bien à quel point le texte résiste à la lecture en clé autobiographique, à laquelle il semble pourtant inviter.

³² Sur l'importance du *sentement* à la fin du Moyen Âge, cf. Didier Lechat, « La place du *sentement* dans l'expérience lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », dans *L'Expérience lyrique au Moyen Âge*, suppl. au n° 28 de *Perspectives Médiévales*, 2002, p. 193-207.

leur faveur auprès du dieu d'Amour. Le songe est « civilisateur »³³ : il fonde l'autorité du poète courtois, l'établit dans sa fonction de médiateur et légitime ainsi à la fois l'écriture lyrique et le recours à la fiction.

Médiatrice, l'écriture l'est aussi dans *Le Livre messire Ode*. L'œuvre prend cette fois la forme d'une lettre – et d'une anthologie poétique – que le *moi*, amant malheureux, adresse à sa dame inflexible. Cette posture, par laquelle *Le Livre* se distingue du *Songe*, révèle à quel point Othon de Grandson module l'image de son *moi* poétique, même si celle-ci respecte toujours l'horizon d'attente d'un public féru de courtoisie : il n'en construit par moins chaque fois un *personnage-écran* différent, en fonction de la logique interne de l'œuvre. *Le Livre messire Ode* se présente comme un art d'aimer³⁴ qui incite à la réflexion en soumettant au lecteur différents cas de figures : au sein du songe, dans un beau jardin – lieu emblématique de la courtoisie – le poète mélancolique est tour à tour confronté à un amant comblé (v. 327-397), à un écuyer qui a droit à la *merci* de la dame (v. 614-656) et, enfin, à un amant volage (v. 1137-1523) avec lequel il entre en un « jeu party » (v. 1364), un « débat » (v. 1506) qui met en lumière l'antagonisme entre le poète et son interlocuteur. L'un, désespéré mais fidèle dans sa douleur, respecte l'idéal courtois, l'autre le transgresse par son inconstance. Or, c'est dans le discours de l'amant infidèle qu'apparaît le faucon pèlerin, objet du désir et, par conséquent, représentation de la dame et non pas de l'amant comme dans *Le Songe (Livre, v. 1278-81)* :

Or [m'avint] ung jour, par [meschance]
 Qu'estoie dedans le jardin,
 Si viz ung faucon pelerin
 Qui de voler faisoit merveilles.

En convoitant le faucon pèlerin, l'amant commet l'irréparable, puisqu'il en oublie l'« espervier courtois » (v. 1250) dont il était tombé amoureux le lendemain de la Saint Valentin, faute d'autant plus grave qu'il était aimé en retour. Il sera cruellement puni « pour vouloir changier » (v. 1327) : l'épervier se détournera de lui, le faucon pèlerin s'envolera avec un tiercelet, abandonnant cet amant indigne, « de faulceté martir » (v. 1340). Mais le poète ne comprend pas la plainte du malheureux qui se juge coupable : il prend son discours au pied de la lettre, convaincu qu'il est question de chasse, et de chasse seulement. Comment peut-on, lui demande-t-il, se

³³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 94-95.

³⁴ Et un art poétique : cf. Sally Tartline Carden, « *Le Livre messire Ode* d'Oton de Grandson : un interrogatoire poétique », *Le Moyen Français*, 35-36, 1996, p. 79-89.

plaindre nuit et jour à cause d'un oiseau de proie, d'une occupation qui relève du simple « deduis » (v. 1373), du seul divertissement ?... Lui-même amoureux, le poète aurait pourtant pu et dû comprendre l'aveu voilé de son interlocuteur, car tout lecteur féru de courtoisie perçoit le transfert métaphorique sur lequel repose cette histoire d'oiseaux racontée par l'infidèle. Un des proverbes les plus souvent cités à la fin du Moyen Âge rappelle à quel point le lien entre l'univers de la chasse et le service d'amour relève du lieu commun :

De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amour,
Pour un plaisir mille douleurs³⁵.

Mais il faudra que l'amant explique la *similitudo* qui est à la base de son récit allégorique³⁶, qu'il explicite ce qui semble aller de soi en précisant que les oiseaux représentent en réalité des dames qu'il a aimées, l'une dans sa jeunesse, l'autre plus récemment. Honteux d'une attitude incompatible avec la doxa courtoise, il enveloppe sa faute dans le voile d'une fable transparente. L'aveu, pour lui, n'est supportable que s'il est dit indirectement, par *poetrie* et en vers. Mal à l'aise, il agit en poète, recourant à ce transfert de sens que la tradition rhétorique désignait par les termes parlants de *translatio* ou *transsumptio*³⁷ (*Livre*, v. 1486-89) :

J'ay debatu par poetrie
Et ainsi que par rimerie
La douleur que mon cueur sentoit,
Feignant que par deduit s'estoit.

La *poetrie*, écrit Jacques Legrand à l'aube du xv^e siècle, est l'art de « faindre et à faire fictions fondées en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler »³⁸. Du point de vue rhétorique, rien ne peut apparemment être reproché à l'amant ; c'est le *moi* qui fait figure de mauvais auditeur,

³⁵ James Woodrow Hassell, *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*, Toronto, PIMS, 1982, n° P193.

³⁶ Sur « l'usage allégorique de la métaphore », cf. Armand Strubel, « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature...*, p. 45-47.

³⁷ Cf. Gilbert Dahan, *Lire la Bible au Moyen Âge. Essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, 2009, chap. VII : « Thomas d'Aquin et la métaphore » (plus particulièrement p. 251-53).

³⁸ Pour la citation, tirée de *Archiloge Sophie*, et un commentaire, cf. *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au xvi^e siècle*, éd. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 37-47.

puisqu'il ne parvient pas à déceler la substantifique moelle sous la figurativité d'un discours élaboré. À la subtilité de l'encodage doit répondre la subtilité du décodage : la métaphore courtoise vise un public averti, capable de déceler sa présence, à laquelle il réagit en l'interprétant. Pour qu'elle soit transparente, il faut que le locuteur et l'auditeur, l'auteur et le lecteur participent d'une culture commune, source d'une connivence sans laquelle la communication ne saurait jouer. Comment se fait-il donc que les deux amoureux ne se comprennent pas, eux qui s'apostrophent par « beaulx amys » (v. 1365), voire par « frere » (v. 1457), témoignant qu'ils appartiennent au même monde, celui du jardin courtois ?

C'est qu'il faut avouer l'inavouable : la subtilité tient ici, sinon du mensonge³⁹, du moins du camouflage. D'un point de vue moral, le malaise naît de ce que la *poetrie* ne donne pas plus de force persuasive à la vérité, mais qu'elle sert de support à un aveu que le locuteur n'assume pas. L'amant infidèle avance masqué et son discours est biaisé, l'art rhétorique détourné de sa fonction habituelle à cause de la honte qu'il éprouve. Contrairement à ce qui se passe dans le *Songe*, la fiction n'est pas ici le vecteur d'une prise de conscience et ne saurait donc être légitime ; il faut que l'amant renonce à l'art de la feinte pour dénoncer ouvertement sa faute, quitte à laisser le *moi* « [tout] esbahiz » (v. 1521). Les deux visions de l'amour se révèlent incompatibles au point que le circuit habituel de la communication poétique devait dysfonctionner : comment le poète, amant parfait et « épris d'absolu »⁴⁰, aurait-il pu seulement imaginer un tel manquement aux règles de la courtoisie ? Le terme de convoitise, par lequel le coupable désigne sa faute, fait de l'infidélité un péché capital : son désir est un désir effréné, illicite, une « concupiscence des yeux »⁴¹ par laquelle l'amant infidèle devient un corps étranger au sein du jardin courtois.

Le faucon pèlerin lui-même, désiré par le locuteur, mais qui s'envole avec le tiercelet, apparemment son *per*, finit par être trop proche du soupirant infidèle pour qu'on ne perçoive pas, chez le noble oiseau, comme un vague reflet de l'attitude par laquelle l'amant discourtois s'est disqualifié. Si l'envol des deux rapaces reste ici positif, puisqu'il est lié à l'essor d'un amour naissant, entre égaux, l'ambiguïté s'insinue pourtant : le *tiercelet* n'est pas seulement un oiseau mâle plus petit que la femelle ; dans son nom, on entend

³⁹ Sur le lien entre subtilité et mensonge, cf. Jacqueline Cerquiglini, « *Un Engin si subtil* »..., *op. cit.*, p. 10-11.

⁴⁰ La formule est d'Hélène Basso, « Entre nostalgie du chant et jeu de plumes, le lyrisme et l'oiseau au XIV^e siècle », dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance*, 54, 2009, p. 54.

⁴¹ Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge* [2000], Paris, Aubier, 2003, p. 154.

aussi le substantif *tiers*, de sorte que le rapace est associé au changement, voire à l'inconstance, introduit une narrativité au sein même d'un lyrisme voué à la célébration d'un l'idéal immuable⁴². Le contexte laisse entrevoir les valences négatives que peut véhiculer la mobilité caractéristique du faucon pèlerin, oiseau que l'amant infidèle a préféré à l'épervier. Ce qui se cache, à peine perceptible, dans son discours, se révèle ailleurs avec force, ainsi quand des auteurs évoquent l'oiseau de proie pour dénoncer un comportement inadéquat, incompatible avec l'idée même de noblesse qu'il incarne pourtant.

L'envers du décor : *Le Chevalier errant* et *Le Conte du papegau*

Au mois de mai 1389, Charles VI organisa à l'abbaye de Saint-Denis une fête d'une « magnificence et [avec] un concours de monde incroyable »⁴³. On trouve une description détaillée de cette mise en scène du pouvoir royal sous la plume du Religieux de Saint-Denis ; de son côté, le marquis piémontais Thomas de Saluces, qui y a probablement assisté, en intègre le souvenir dans un long poème allégorique, *Le Chevalier errant*. Le souvenir de la fête est convoqué par les ambassadeurs du dieu d'Amour, alors qu'ils reviennent de France pour rendre compte de leur mission à leur seigneur. Ils commencent par célébrer la courtoisie de Charles VI, mais – comme le récit du Religieux de Saint-Denis – leur rapport se clôt par l'évocation des danses, fêtes et déduits qui ont accompagné le tournoi et ont duré jusqu'au petit matin. « Et si vous di que on veilloit toute la nuit »⁴⁴, précise l'un d'entre eux, laissant entrevoir que, peut-être, la fête s'est terminée par un excès de plaisir condamnable.

Le malaise se confirme quand Amour et Vénus demandent des nouvelles du duc Louis d'Orléans, le frère du roi, âgé alors de vingt-quatre ans⁴⁵.

⁴² Hélène Basso, « Entre nostalgie du chant et jeu de plumes... », *op. cit.*, p. 54. Mais elle passe, nous semble-t-il, à côté de l'essentiel quand elle y voit une révolte du poète contre un « amour qui ose se déployer dans le temps ». Il n'y a pas de révolte, mais une incompatibilité de points de vue qui empêche le bon décodage du récit de l'amant infidèle.

⁴³ Jules Michelet, *Histoire de France*, Paris, Hachette, 1840, vol. IV, p. 45. Sur les échos littéraires de cette fête, cf. notre article : « Entre prose et vers, exemplaire et éphémère : regards croisés sur une fête à la cour de Charles VI (Michel Pintoin – Thomas de Saluces – Eustache Deschamps) » (sous presse).

⁴⁴ *Il Libro del Cavaliere Errante*, éd. et trad. Marco Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008, p. 319, lg. 3438.

⁴⁵ La précision (l. 7410) est donnée plus loin, au moment où sont présentés les nobles à la cour de Fortune. Dans ce contexte non amoureux, le duc est qualifié de « moult sage et entreprenant » (l. 7411) ; il est loué pour son engagement dans les affaires du Piémont, qui touchent directement le marquis de Saluces.

L'ambassadeur qualifie le prince de « moult gracieux chevalier, sages et malicieux » (l. 3450). Laudatif, son rapport ne l'est qu'en apparence, car le dernier adjectif, ambigu, peut signifier « rusé » et être pris en bonne part, mais aussi désigner un homme perfide. Peu fiable, Louis d'Orléans semble bien l'être, puisque l'ambassadeur finit en le *blâmant* « de ce qu'il tient un pou la nature du faucon pelerin » (l. 3452). Pour rapide que soit l'allusion, il s'agit là d'une critique et elle provoque le malaise du dieu d'Amour qui désire savoir pourquoi le jeune prince agit ainsi. À cette question, que les ambassadeurs avaient déjà posée au duc d'Orléans, celui-ci avait répondu qu'il n'y voyait aucun « meffait » (l. 3456), puisque Vénus avait accordé des privilèges aux dames. La déesse, satisfaite, sourit à ces propos, tandis que son fils fait grise mine et ne dit mot : transparaît ici l'opposition entre Amour et Vénus, entre l'amour courtois (spirituel) et l'amour vénal (la luxure), telle qu'elle se manifeste dès *Le Roman de la Rose* et telle qu'elle se retrouve, au XV^e siècle, dans les premières pages du *Champion des Dames* de Martin Le Franc.

Suivre, même un peu, la nature du faucon pèlerin, c'est donc céder aux plaisirs des sens : Louis d'Orléans est volage⁴⁶, c'est un coureur de jupons. Les allusions de Thomas de Saluces annoncent le rondeau, déjà évoqué, de Charles d'Orléans – le fils du duc ! – dans la mesure où l'ambassadeur d'Amour associe le *pèlerin* au changement et à l'inconstance. Quant au *faucon*, il peut – dans le contexte – également être pris en mauvaise part, puisqu'en scindant le substantif en ses deux éléments, on obtient *faux* et *con*⁴⁷. Emblème de la fausseté et de l'inconstance (féminines), le faucon l'est à l'époque, par exemple dans *Le Conte du papegau* où il sert d'ornement emblématique de la chambre à coucher de la Dame aux Cheveux Blonds :

Et au milieu de la chambre estoit une pierre entaillie en forme de *faulcon*, et avoit en son bec une chainete d'or qui pendoit bien jus ung espan, ou estoit estachié ung escharbocles qui gitoit de nuit si grant resplendeur qu'il sembloit que la chambre fust toute embrasee⁴⁸.

⁴⁶ Sur ce symbolisme, rarement exploité, des oiseaux de proie, voir la note de Baudouin Van den Abeele, *La Fauconnerie dans les lettres françaises du XII^e au XIV^e siècle*, Leuven, Leuven University Press, 1990, p. 256.

⁴⁷ Que le public de l'époque soit à même de percevoir le jeu de mots, une rime dans *Renart le Contrefait* en fait foi : « Par foy, dit elle, c'est grant honte ! / Ne poons pestre nos faulcons, / N'oster noz barbes a noz cons » (*Renart le Contrefait*, éd. Gaston Raynaud et Henri Lemaître, Paris, Champion, 1914, branche I, v. 920-922).

⁴⁸ *Le Conte du papegau*, éd. et trad. Hélène Charpentier et Patricia Victorin, Paris, Champion Classiques, 2004, p. 126.

À première vue, le faucon, l'or et l'escarboucle s'allient pour dire le luxe et la beauté du lieu, digne de la noble dame qui règne sur ce paradis artificiel. Mais l'escarboucle n'est pas seulement source de lumière, car elle provoque un *embrasement* qui, avec l'« odeur » (p. 126) dont est imprégnée la chambre, annonce la sensualité de la Dame aux Cheveux Blonds. Les connotations érotiques des ornements seront confirmées par l'attitude d'Arthur – alias le chevalier au papegau – quand, dans sa colère, il insultera la Dame, la qualifiant de « mauvaise putain » (p. 140). Il la saisit même par les tresses, la jette à terre, bafouant les règles les plus élémentaires de la courtoisie. En jouant jusqu'au bout le rôle de mauvais chevalier que la dame lui a imposé, Arthur se venge de la honte subie, qu'il a connue en se laissant vaincre au tournoi par le comte Doldois. Il se révolte contre les caprices de la Dame qui, se prenant pour une nouvelle Guenièvre, lui a demandé de combattre au pire. Ils finiront pourtant par se réconcilier et passeront une merveilleuse nuit d'amour sous l'égide du faucon dont la présence est rappelée au moment où Arthur rejoint la dame dans sa chambre. Le « basme » contenu dans « la fiole de voire » (p. 154) logée dans la poitrine de l'oiseau répand un parfum de paradis, véritable aphrodisiaque : Arthur et la Dame s'adonneront aux plaisirs d'amour « si comme jeunes gens seulent faire quant ilz en ont lieu et aise » (p. 156). La chambre de la Dame aux Cheveux Blonds est le lieu des plaisirs charnels et des amours passagères : la courtoisie n'est ici qu'une façade bien fragile, le texte une parodie du tournoi du Pire⁴⁹ dans *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes.

Pendant masculin de la Dame aux Cheveux d'Or, Louis d'Orléans nous entraîne dans le monde des plaisirs nocturnes. Il introduit une dissonance dans la célébration de la cour de Charles VI perçue comme modèle de courtoisie par les ambassadeurs d'Amour. Le jugement sévère a beau se présenter sous le voile de la métaphore, il n'en pointe pas moins la faille du système. Si la critique est formulée de manière indirecte, c'est que les ambassadeurs, en mission officielle, doivent s'imposer une certaine retenue et respecter l'étiquette. Le recours à la métaphore est ici légitime, il n'y a pas de détournement rhétorique comme chez l'amant infidèle d'Othon de Grandson. Mais, dans les deux cas, il faut savoir décoder le message ; le silence parlant du dieu d'Amour en dit long à ce sujet. S'il ne proteste pas contre l'attitude du jeune duc, c'est qu'il respecte, lui aussi, le décorum et qu'entre prince et courtisans on s'entend à demi-mots, voire par le seul

⁴⁹ Au sujet de cette scène qui a interpellé la critique, cf. Jean-Claude Mühlethaler, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques. Réflexions autour du *Conte du Papegau* », *Poétique*, 157, 2009, p. 3-17 (notamment p. 7-8).

langage du corps ; de toute évidence, l'auteur attend du public de cour la même faculté d'interpréter la mimique expressive du dieu d'Amour.

Le souverain a parfaitement compris le venin caché au sein de la louange, même s'il refuse de faire éclater le scandale au grand jour. La comparaison du jeune prince avec le faucon pèlerin suffit à condamner une soif de plaisir qui l'amène à ne pas respecter la distinction entre jour et nuit, entre travail et sommeil. L'attitude de Louis d'Orléans bafoue l'ordre du temps, tel que Dieu l'a instauré. Si Michelet avait lu *Le Chevalier errant*, l'attaque voilée contre le prince à la fleur de lys l'aurait conforté dans son hypothèse que, pendant cette « funeste nuit »⁵⁰, celui-ci a eu le malheur de séduire sa belle-sœur, Marguerite de Bavière, épouse de Jean sans Peur, duc de Bourgogne. De là serait venue la haine que se vouèrent par la suite les deux seigneurs ; telle serait l'origine des années les plus sombres de la guerre de Cent Ans, quand la France fut confrontée à la guerre civile, puis au désastre d'Azincourt.

Tout idéal a son endroit et son envers. On brûle les dieux qu'on a adorés et la parodie tourne en dérision ce qui est admiré et célébré. De même, chaque emblème peut être pris en bonne ou en mauvaise part. Le faucon (pèlerin) n'échappe pas à la règle, bien que les valences positives tendent à l'emporter : il incarne tour à tour le prince parfait, l'amant courtois par sa propension à la solitude, la dame aimée à cause de son vol baigné d'azur qui le rend inatteignable ; mais il représente aussi l'homme ou la femme dominés par les sens, quand on retient de lui sa mobilité et son instinct de chasse ou que sont exploitées les associations érotiques inscrites dans son nom. Le sens du signe n'est pas stable et encore moins univoque, car tout dépend de l'emploi qu'on en fait⁵¹ : c'est le contexte qui oriente chaque fois la perception, positive ou négative, que nous avons du faucon pèlerin. Ce dernier est un élément malléable dont l'actualisation dépend de l'*intentio operis*, mais est également tributaire de ce que perçoit le lecteur, surtout quand un auteur pratique l'allusion, se contentant de convoquer l'emblème au détour d'une comparaison. Le plaisir du texte réside en bonne partie dans cette subtile marge de liberté interprétative : n'est-ce pas le jeu avec les possibles du symbole qui nous interpelle et que devait déjà goûter le public averti de l'époque ?... Il nous faut, comme le lecteur de Calvino, rester à l'affût du moindre détail pour en extraire la « densità di significato

⁵⁰ Jules Michelet, *Histoire de France*, op. cit., p. 46.

⁵¹ Comme le rappelle Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 22-25.

estremamente concentrato »⁵², cette concentration de sens qui, une fois décelée, fait le bonheur du critique et nourrit son interprétation.

Jean-Claude MÜHLETHALER
Université de Lausanne

⁵² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 256.

Sens, Rhétorique et Musique : guides de la poésie de Guillaume de Machaut, ils sont ceux de l'écriture de Jacqueline Cerquiglini-Toulet. Son œuvre critique a entièrement renouvelé la lecture des textes des XIV^e et XV^e siècles, par sa qualité d'écoute, par sa manière précise d'en marquer les harmoniques, par son art d'en exposer l'essentiel et le détail en phrases courtes. À côté de ses grands livres sur Guillaume de Machaut et sur la couleur de la mélancolie, tant d'articles, brefs et parfaits, constituent une somme en devenir.

Ce livre, recueil des contributions que ses élèves et collègues parmi les plus proches ont voulu lui offrir, est tout entier porté par son exemple. Les sujets et les auteurs sont les siens : lyrisme et poètes lyriques, postérité du *Roman de la Rose*, Eustache Deschamps et Christine de Pizan, rythme, rime et raison, formes et vers, mélancolie, automne et passe-temps, Alain Chartier et Charles d'Orléans, couleurs et enluminures du livre vrai ou imaginé, Othon de Grandson, Martin Le Franc et Froissart, jusqu'à Montaigne, Wagner ou Flaubert, puisque « tout l'intéresse ». Un inventaire en trois lignes n'épuisera pas la matière de ce volume d'hommage. Né d'une parole et destiné d'abord à une seule, son ordre est celui du poème et de l'acrostiche offerts par Jacques Roubaud : *Guillaume à Jacqueline : Ma fin est mon commencement*.

*Colloques, congrès et conférences
sur le Moyen Âge N° 21*