



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 19

Mireille Demaules
Irene Iocca
Julia Rüthemann (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority

(Villa Vigoni Talks III)

Published December 2025.

BmE Special Issues are published online by the University of Oldenburg Press (Germany) under the Creative Commons License

[CC BY-NC-ND 4.0](#).

Senior Editors: Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Jacqueline Cerquiglino-Toulet: Se construire en maître. L'exemple de Guillaume de Machaut, in: Mireille Demaules, Irene Iocca, Julia Rüthemann (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority (Villa Vigoni Talks III – BmE Special Issue 19, online), p. 135–152.

Jacqueline Cerquiglini-Toulet

Se construire en maître. L'exemple de Guillaume de Machaut

Abstract. I examine the construction of authority in two texts by Guillaume de Machaut, written in the first person. These two texts <Le Remede de Fortune> and <Le Voir Dit> are both a love story and a reflection on writing, but they take place at two points in the poet's life: youth in <Le Remede de Fortune>, old age in <Le Voir Dit>. In the first text, the poet uses an allegory, Hope, to teach a young lover about love, Fortune and poetry. In the second, the elderly poet, who is loved precisely because he is a poet, delivers his teaching directly to a very young girl in these three areas: Love, Fortune and Poetry. Both texts refer to the term treatise, <Fortune's Remedy> at the end of the story: «But at the end of this treatise / Which I compiled and composed» (v. 4257–4258), the <Voir Dit> at the beginning where the poet speaks of «This treatise that I make for her» (v. 519). Why? I examine the displacement of the elements of didacticism from one text to another and their reason.

Guillaume de Machaut a été reconnu comme un maître et un modèle par ses contemporains poètes et par ses successeurs. Comment le poète a-t-il construit cette stature? J'analyse dans ce but deux de ses textes, écrits à la première personne, qui se donnent à la fois comme une histoire d'amour et comme une réflexion sur l'écriture. Et ceci, à deux moments de la vie: la jeunesse dans le <Remede de Fortune>, la vieillesse dans le <Voir Dit>. L'un et l'autre se désignent du terme de <traité>: *Mais en la fin de ce traité / Que j'ay compilé et traité* dit le poète à la fin du <Remede de Fortune> (<RdF>, v. 4257–4258)¹; *Ce traité que je fais pour elle* (<VD>, v. 519), dit-il, à l'ouverture du <Voir Dit>. Comment l'autorité, amoureuse, poétique, se constitue-t-elle dans ces textes?

1. Le «Remede de Fortune» ou la construction en autorité par le biais d'une allégorie: Espérance

Le «Remede de Fortune» table sur deux «je»: un «je» en figure d'innocence, l'amant-poète qui doit tout apprendre; un «je» en figure d'autorité, sous la forme d'une allégorie qui enseigne: Espérance. L'amant a écrit un lai où il déclare son amour pour une dame. Ce lai tombe entre les mains de cette dernière qui le fait lire au jeune homme. Elle lui pose alors la question: qui l'a fait, qui en est l'auteur? («RdF», v. 701). Cette demande est le ressort de l'intrigue de l'œuvre. Le jeune poète perd tous ses moyens face à ce dilemme, dire: *Je le fis* («RdF», v. 719), c'est-à-dire avouer son amour, ou mentir: *Que ne savoit le quel dire, / De verité ou de mansonge* («RdF», v. 746–747: «Car je ne savais lequel dire, de la vérité ou du mensonge»). En écrivant le lai, le jeune homme avait opté pour un aveu indirect:

En pensant que, s'il avenist
Que mes chans devant li venist,
Qu'elle porroit savoir comment
Je l'aim et sui en son comment
(«RdF», v. 415–418)

En pensant que, s'il arrivait que mon chant lui parvienne, elle pourrait savoir comment je l'aime et suis à ses ordres.

Face à l'aveu en présence, il recule et s'enfuit. Auteur de la pièce lyrique, le jeune amant n'a pas la maîtrise de la situation amoureuse. Il faut pour cela une autre figure détentrice d'un savoir, d'une autorité: c'est Espérance. Elle révèle son nom au vers 2286, au milieu du livre. Elle possède deux types de savoir: un savoir universitaire, un savoir de clerc, c'est une *fisicienne sou-tive* («RdF», v. 1603: «une médecin habile»), le terme revient au vers 2175: *Je leur sui phisicienne et garde* («je suis leur médecin et leur protectrice»). Connaissant la théorie de l'amour, elle peut soigner: *Comme celle qui la theorique / Toute savoit et la pratique / Qu'il failloit a ma medecine*

(<RdF>, v. 1591–1593: «comme celle qui connaissait toute la théorie et la pratique nécessaires à ma guérison») dit l’amant. Elle enseigne au jeune amant ce qu’est l’amour par le biais d’une représentation figurée: l’*Escu bleu* dont elle développe de manière didactique le symbolisme des couleurs. Le passage est illustré dans les manuscrits² et il donne même son titre à l’œuvre dans le cas du manuscrit E, BnF fr. 9221, manuscrit offert à Jean de Berry. Son deuxième domaine de maîtrise est la poésie. Elle compose pour le jeune amant deux pièces lyriques: une *chanson royal* qu’elle qualifie de *chant nouvelet* (<RdF>, v. 1975) et qu’elle se permet de juger très bien faite: *Se ce n’estoit pour moy vanter, / Je diroie de mon chanter / Que c’est bien dit* (<RdF>, v. 2047–2049: «si ce n’était pas pour me vanter, je dirais de mon chant qu’il était bien») puis au moment de quitter l’amant une baladelle qu’elle commente également en termes laudateurs: *Mais einsois de ma clere vois / Te diray une baladelle, / De chant et de ditté nouvelle* (<RdF>, v. 2850–2852: «Mais auparavant, de ma voix claire, je te dirai une petite ballade, nouvelle en chant et en parole»). Dans ses interventions enfin se concentre une densité remarquable de proverbes, signe d’autorité, de maîtrise.

Ce qui frappe est qu’Espérance n’est présente que dans les intermitteances de conscience de l’amant. Elle lui apparaît dans une *transe* (<RdF>, v. 1493), il se pâme et la voit alors en entrouvrant un de ses yeux *un petit*, – *car je ne pos mieux* –, dit-il (<RdF>, v. 1499–1500: «un petit peu, car je ne pouvais pas mieux»). Le trait semble réaliste, faisant allusion au *borgne œil* du poète. Il s’endort quand elle chante son *chant nouvelet* (<RdF>, v. 1980) et l’entend comme dans un rêve: *Mais ne fu pas si fermement / Que n’entendisse proprement* (<RdF>, v. 1981–1982: «Mais ce ne fut pas si profondément que je ne l’entendisse parfaitement»). Il sommeille encore quand elle lui passe au doigt un anneau dont la froideur lui fait reprendre pleine conscience:

Et je qui encor sommilloie,
Nom pas fort, car bien entendoie

Ce qu'elle avoit chanté et dit,
En rime, en musique et en dit,
Senti la froideur de l'anel.
([<RdF>, v. 2097–2101](#))

Et moi qui sommeillais encore, non par profondément car j'entendais bien ce qu'elle avait chanté et dit, de manière rimée, en musique et en parole, je sentis la froideur de l'anneau.

Il recouvre alors la parole. Pourquoi cette alternance? Espérance est une facette du <je> du poète. Son autorité est la sienne en tant qu'auteur. Le trouble dans les manuscrits à un point crucial du texte en témoigne. Espérance dit à l'amant:

[...] suis je ci venue.
Mais c'est a ta propre personne,³
Com ta certainne amie et bonne,
Par tel maniere que veü
Ne m'avoies, n'aperceü,
Pour ce que je sui invisible
Et quant je vueil, je sui visible.
([<RdF>, v. 2276–2282](#))

Je suis venue ici. Mais c'est à ta propre personne comme une vraie et bonne amie, en sorte que tu ne m'avais ni vue ni aperçue, car je suis invisible, et quand je veux, je suis visible.

Les manuscrits hésitent: F et M donnent *en ta propre personne*; CEKJ *en ma propre personne*. *A ta propre personne, en ta propre personne, en ma propre personne*, ces variantes manifestent la complexité du <je>, ce qui se noue en lui, tout à la fois amant, Espérance et le poète. Guillaume de Machaut, le poète, a délégué son autorité à Espérance et c'est elle qu'il représente en maîtresse d'école, enseignant au jeune amant une leçon, à savoir qui est Fortune, leçon que le jeune homme s'emploie à recorder ([<RdF>, v. 3395](#)): *Je te pri, retien de m'escole* ([<RdF>, v. 2646](#): «Je te prie, retiens

de mon enseignement»). La question de l'enseignement et de l'apprentissage en effet est au cœur du «Remede de Fortune» et contribue à complexifier la position du «je». L'œuvre s'ouvre sur une réflexion générale où le poète énumère les douze conditions nécessaires pour apprendre *Armes, amours, autre art, ou lettre* («RdF», v. 40: «les armes, l'amour, d'autres techniques ou savoirs») et se clôt sur le rappel: *Car qui n'apprent en sa juenesse, / Il s'en repent en sa vieillesse* («RdF», v. 4129–4130: «car qui n'apprend jeune, il s'en repent âgé»). Le «je» qui énonce l'enseignement général du début et qui écrit le *dit* n'est pas celui qui vit l'histoire ensuite racontée. Il y a entre ces deux «je» un décalage temporel comme celui qui se produit dans le «Roman de la Rose» entre le moment du rêve, l'âge de vingt ans («Rose», v. 21), et celui des événements rêvés plus vieux de cinq ans («Rose», v. 45). Avec le «Voir Dit», le poète gomme ce décalage. Le «je» qui écrit le *dit*, âgé, est celui qui vit l'histoire d'amour. Alors que dans le «Remede de Fortune», l'autorité pour le jeune amant novice se construisait par le biais d'une allégorie, Espérance, dans le «Voir Dit» le poète assume sa position de maître. Dès le début, et non à la fin comme dans le «Remede», il dit écrire un *traitié* («VD», v. 519).

2. Être un maître en poésie: «Voir Dit»

Guillaume de Machaut met en scène sa position de maître en poésie de diverses façons, soulignant ainsi les différentes orientations de son écriture: l'écriture lyrique par la constitution d'une intrigue qui présente une jeune fille en demande de poésie et institue le poète en professeur; l'écriture de concours, d'émulation par la suggestion d'un rival possible dans la composition lyrique. C'est l'épisode de la composition de la ballade à double texte: *Quand Theseus, Hercules et Jason*; l'écriture didactique, de commentaire, de glose dans une réflexion permanente sur sa création, affirmant la volonté de montrer un *livre* en train de se faire.

2.1 Le «je» dans la posture de l'enseignement: le poète par rapport à la jeune fille

La dame du «Voir Dit» est en demande de poésie, de poésie lyrique, de poésie chantée. Elle initie une relation avec le poète célèbre en lui envoyant un rondeau *Celle qui unques ne vous vid* («VD», v. 203: «Celle qui jamais ne vous vit»). Le poète juge immédiatement la composition: *un rondelet / Qui n'estoit pas rudes ne let, / N'il n'estoit mie contrefais* («VD», v. 183–185: «un petit rondeau qui n'était ni rustique ni laid et qui n'était pas difforme») et il envoie en retour un rondeau sur le même modèle: même moule – rondeau tercet – et mêmes rimes. Dès sa première lettre et l'envoi de son deuxième rondeau, la dame se place en position d'élève. Elle demande à celui-ci de corriger sa production: *et s'il y a aucune chose a faire, je vous pri que vous le me mandés* («VD», Lettre 1, b, p. 72: «et s'il y a quelque chose à y corriger, je vous prie de me le faire savoir»), et elle le prie de lui envoyer toujours plus de pièces lyriques notées qu'elle puisse chanter. Elle réitère ses demandes de lettre en lettre. Elle veut composer à la manière du poète: *par quoy je puisse tenir de vous a faire de vos bons dis et de bonnes chansons (...) quar je en apenroie plus de vous en un jour que je ne feroie d'un autre en .I. an* («VD», Lettre 3, f, p. 94–96: «en sorte que je puisse tenir de vous de composer de vos bons dits et de bonnes chansons car j'en apprendrai plus de vous en un jour que d'un autre en un an») et le poète de répondre: *Les .II. choses que vous m'avez envoïes sont tresbien faites a mon gré; mais, se j'estoie .I. jour avec vous, je vous diroie et apenroie ce que je n'apris onques a creature, par quoy vous les feriés mieulz* («VD», Lettre 6, f, p. 154: «les deux choses que vous m'avez envoyées sont très bien faites selon moi; mais si j'étais un jour avec vous, je vous dirais et vous apprendrais ce que je n'ai jamais appris à personne en sorte que vous les feriez mieux»).

Du «Remede de Fortune» au «Voir Dit», les positions de maître et d'élève se sont déplacées. Dans le «Remede», le jeune amant se présentait comme

l'élève en poésie d'Espérance. Entendant sa baladelle, il souhaite l'apprendre sur-le-champ:

Si mis moult grant peinne a l'apprendre
Et la sceus en si po d'espace
Qu'eins qu'elle partist de la place,
Ne que toute l'eüst pardit,
Je la sceus par chant et par dit
([RdF](#), v. 2902–2906)

Je m'employais à l'apprendre et la sus en si peu de temps qu'avant qu'elle ne se partît de la place et qu'elle ne l'eût complètement dite, j'en sus le chant et les paroles.

Dans le <Voir Dit>, la maîtrise est celle de l'amant, vieux et poète célèbre, et l'avidité de posséder de la poésie est le fait de la jeune fille. Après l'écoute de la ballade *Le bien de vous qui en biauté florist* (<VD>, v. 2340), cette dernière veut apprendre la pièce immédiatement et la lit par-dessus l'épaule du scribe qui la copie: *Si qu'elle en sot une partie / Ains que de la fust departie* (<VD>, v. 2373–2374: «de telle sorte qu'elle en sut une partie avant d'avoir quitté le lieu»). Le parallélisme des scènes met en valeur l'équivalence: le poète célèbre joue le rôle d'Espérance. La jeune fille est l'élève et à la différence du poète elle ne marque pas la même précision que lui dans la désignation des compositions lyriques. Elle ne semble pas distinguer le virelai du rondeau. Elle appelle 'virelai' une pièce qu'elle lui a envoyée et qui est un rondeau: *Et sur ce je vous envoie un virelay, lequel j'ai fait* (<VD>, Lettre 3, e, p. 94) et elle qualifie de 'virelai' une pièce du poète qui est un rondeau: *Et ce dit jour li et vostre secretaire [me] dirent nouvelles [de vous], et me baillierent un virelai tout noté, et me dirent que vous l'aviez fait; si l'ai appris tant que je le say* (<VD>, Lettre 3, g, p. 96: «et ce même jour, lui et votre secrétaire me dirent de vos nouvelles et me donnèrent un virelai entièrement mis en musique et me dirent que vous l'aviez fait; et je l'ai si bien appris que je le sais»).

De même elle désigne du terme ‘virelai’ ce que le poète s’emploie, dans toute son œuvre, à qualifier du terme de ‘chanson baladee’. Elle désigne ainsi la pièce composée par le poète au moment de la descente de Vénus: *Onques si bonne journee / Ne fu adjournee* (⟨VD⟩, v. 4032–4033: «Jamais si bonne journée / Ne fut commencée») lui écrivant: *Je vous envoie un rondel qui fu fais le jour et l’eure que le virelay fu fais* (⟨VD⟩, Lettre 20, d, p. 372: «Je vous envoie un rondeau, composé le jour et à l’heure où fut composé le virelai»). De même elle réclame au poète dans sa lettre 28 la pièce ⟨L’ueil qui est le droit archier⟩, que le poète a nommée ⟨Chanson baladee⟩ (⟨VD⟩, v. 942) en l’appelant *virelai: et, s’il vous plaist, que vous m’envoiez le virelai que vous feystes avant que vous m’eussies veue, qui s’appelle L’ueil qui est le droit archier, ou Plus belle que le biau jour, car il me semblent tresbons* (⟨VD⟩, Lettre 28, f, p. 460: «Et s’il vous plaît, envoyez-moi le virelai que vous fites avant de m’avoir vue qui a pour nom ⟨L’œil qui est le vrai archer⟩ ou bien ⟨Plus belle que le beau jour⟩, car ils me semblent très bons»). Elle renouvelle sa demande à la lettre 32, f: *et se vous avez nulz des virelais que vous feystes avant que vous m’eussies veue, qui soient notés, si m’en veuillés envoyer, car je les ai en grant desir de savoir, et par especial L’ueil qui est le droit archier* (⟨VD⟩, p. 540: «et si vous avez un des virelais que vous fites avant de m’avoir vue qui soit mis en musique, envoyez-le moi car je désire fortement les savoir et en particulier ⟨L’œil qui est le vrai archer⟩»).

À la réception de la lettre 42 de l’amant où celui-ci lui révèle qu’il sait qu’elle lit ses lettres en public par moquerie, la dame se laisse choir sur un lit et compose une chanson baladée (⟨VD⟩, v. 8452) qui figure sous ce titre dans l’œuvre: *Cent mille fois esbahie* (⟨VD⟩, v. 8453). La dame y renvoie dans la lettre suivante en l’appelant: *ce virelay* (⟨VD⟩, Lettre 43, g, p. 740). Le poète met donc en scène par le choix des termes génériques qui désignent les pièces la distance qui sépare un élève d’un maître.

Un verbe est essentiel dans l’évocation de cette posture: *amender*. La jeune fille écrit au poète à propos des pièces lyriques qu’il lui a envoyées:

Et sur l'autre chanson baladee, je en ai fait une autre; et, s'il vous semble que elles se puissent chanter ensemble, si les y faites: je n'en ai encores fait que une couple, car les vostres sont si bonnes que elles m'esbahissent toute, si vous pri que vous y veuilliez amender ce qui y sera a amender (<VD>, Lettre 5, e, p. 140)

Et sur l'autre chanson balladée, j'en ai fait une autre; et, s'il vous semble qu'elles puissent se chanter ensemble, faites le; je n'en ai encore achevé qu'une strophe, car les vôtres sont si bonnes qu'elles m'émerveillent totalement; c'est pourquoi je vous prie de bien vouloir corriger ce qui sera à corriger.

Le poète est à la fois le *patron*, le modèle et le *patron*, le maître. Le poète de son côté pense que le chant de la jeune fille amende ses compositions:

Par quoy de par moy li deïst,
Pour Dieu, qu'elle les apreïst,
Car trop fort les amenderoit
En cas qu'elle les chanteroit
(<VD>, v. 605-608)

pour que de ma part il pût lui dire de les apprendre pour l'amour de Dieu car elle en augmenterait grandement la valeur en les chantant,

tout comme l'amour qu'il lui porte l'*amende* moralement. L'apprentissage littéraire est réussi. Dans sa dernière lettre la dame peut envoyer au poète un rondeau où, suivant son modèle – chiffrer des lettres en les remplaçant par des nombres selon leur rang dans l'alphabet – elle a pu inscrire le nom *Guillaume*. Elle commente ainsi cette prouesse: *car je ne le sceusse faire se il ne venist de vous* (Lettre 46, i, p. 784: «car je n'aurais pas su le faire si cela n'était venu de vous»). La jeune fille est devenue poète, est-elle le poète?

2.2 Le «je» en situation de compétition, d'émulation

Guillaume de Machaut est un maître, il est célèbre et il a des rivaux en poésie. Sa poésie est recherchée et elle circule. Les grands lui demandent de voir les pièces échangées avec la dame: *et m'ont mandé que par li [un chapelain] je leur envoie de vos choses et les responses que je vous ay fait, especialment <Celle qui onques ne vous vid>; si ai obeï a leur commandement, car je leur ai envoie plusieurs de vos choses et de mieues* (<VD>, Lettre 25, b, p. 422: «et m'ont demandé par lui de leur envoyer de vos compositions et les réponses que je vous ai faites et en particulier <Celle qui jamais ne vous vit>; j'ai obéi à leur commandement car je leur ai envoyé plusieurs de vos compositions et des miennes»). On lui envoie des pièces, telle la ballade trouvée par la dame dans le coffret qu'elle lui retourne: *et trouvai que c'estoit une balade, que on vous envoioit, si la vous renvoie, pour ce que je pense que vous ne la veystes onques, car elle ert encore toute sellee* (<VD>, Lettre 32, g, p. 540: «et je découvris que c'était une ballade que l'on vous envoyait; je vous la renvoie car je pense que vous ne l'aviez pas vue car elle est encore toute scellée»).

La dame n'est plus la première destinataire de la poésie. Le poète lui écrit: *Mon tresdoulz cuer, je vous envoie le chant du rondel ou vostre nons est. Et a couvenu par force que je l'aie baillié ailleurs avant que a vous, car li estranges qui estoient a Reims ne m'en laissoient en paix* (<VD>, Lettre 35, f, p. 570: «Mon très doux cœur, je vous envoie la musique du rondeau où se trouve votre nom. Et j'ai été contraint de le donner ailleurs avant de vous l'offrir car les étrangers qui se trouvaient à Reims ne m'en laissaient pas en paix»).

Le poète n'est plus l'unique poète. Qui est le T. Païen qui écrit la ballade que le poète envoie à la dame et dont il parle dans sa lettre 35: *je vous envoie la balade T. Païen, et la response que je li fais, laquele je fis en present; mais il fist devant et prinst toute la graisse du pot a son pooir, et je fis après: si en jugerés s'il vous plaist, mais vraiment il havoit l'avantage de*

trop (‹VD›, Lettre 35, i, p. 572: «je vous envoie la ballade de T. Païen et la réponse que je lui ai faite, sur-le-champ; mais il composa le premier et prit toute la graisse du pot et je composai ensuite; vous en jugerez, s'il vous plaît, mais vraiment il avait trop l'avantage»).

C'est la ballade *Quant Theseüs, Hercules et Jason*, qui figure ensuite dans le texte sous la rubrique Thommas avec la Response G. de Machau, *Ne quier vëoir la biauté d'Absalon*. Les pièces figurent une fois que la musique a été composée. Le poète explique dans sa lettre 37 les règles de ce jeu: *Mon tresdoulz cuer [...] vous ne m'avez mie escript de mon livre, ne de mes .II. balades jugié que je vous ai envoyé, dont je fis l'emprise pour vous, comment que je ordenasse que li autres feist premiers* (‹VD›, Lettre 37, c, p. 592: «Mon très doux cœur, [...] vous ne m'avez pas écrit au sujet de mon livre ni jugé les deux ballades que je vous ai envoyées et que j'entrepris pour vous, encore que j'aie commandé que l'autre commence»).

Le poète est à l'initiative de la compétition, c'est lui qui a donné le thème et il s'astreint à répondre *par tel rime / Et par tel mettre comme il rime* (‹VD›, v. 6411–6412: «dans les mêmes rimes et les mêmes mètres que l'adversaire»). Le thème fonctionne par émulation comme un motif de concours. Jean Froissart écrit sur ce modèle la pièce: *Ne quier veoir Medee ne Jason* (éd. Baudouin, ballade 6, p. 11–12 : «Je ne cherche à voir ni Médée ni Jason»); Eustache Deschamps propose de manière parodique une ballade détournée: *Je n'ay cure, se dist frere Bernars, / D'aller conquerre les estranges paiz* (ballade 826, t. IV, p. 347: «Je ne me soucie pas, dit frère Bernard, d'aller conquérir les pays étrangers»). La double ballade sur le refrain *Je voi assez puis que je voi ma dame* (‹Voir ma dame me suffit») se retrouve dans des manuscrits anthologiques, les deux pièces étant alors séparées. C'est le cas dans le manuscrit collationné et transcrit par Simon de Plumetot, Paris, BnF, nafr. 6221 centré sur Eustache Deschamps. Qui est Thomas Païen? Païen renvoie-t-il à *paganus*, le paysan, et par là aux champs, et à Eustache Deschamps, le nourri de Guillaume de Machaut. Le prénom Thomas est-il alors une ruse? Dans l'abréviation T. Païen que faut-

il retenir? Est-ce le T au centre du prénom Eustache? Mais que faire alors du Thommas de la rubrique. Tout le personnage lui-même est-il un leurre? Par ce jeu, le poète se pose en maître de poésie. Il ne craint pas que son je se disperse. Depuis l'union, le récit dans le «Voir Dit», n'est plus que l'histoire de ses poésies, de leur réception, de leur devenir, de leur commentaire.

2.3 Le «je» dans l'écriture didactique, de commentaire

L'enseignement passe par l'image, par la représentation et se déplace du «je» d'Espérance au «je» du poète. Dans le «Remede de Fortune», c'est Espérance qui délivre l'enseignement sur le symbolisme des couleurs à partir de son commentaire de l'écu bleu («RdF», v. 1863–1914). Dans le «Voir Dit», le poète s'adresse à son lecteur pour lui rappeler qu'il connaît cette symbolique:

Tu qui scés jugier des coulours
Et des amoureuses dolours,
Doit savoir la signifiante
Et de son habit l'ordenance:
Plus n'en dirai a ceste fie,
Car bien scez que ce signifie
(«VD», v. 2044–2049)

Toi qui t'y connais en fait de couleurs et de chagrins d'amour, tu dois savoir la signification de l'arrangement de ses vêtements; je ne t'en dirai pas plus pour cette fois car tu sais bien ce que cela signifie.

Il fait implicitement appel à la mémoire de la lecture du «Remede de Fortune». Le lecteur aura besoin de cette connaissance pour apprécier toute la seconde partie du texte fondée sur le changement de couleur de la robe de la dame ainsi que le dit le refrain de la ballade *Se pour ce muir* («Si pour cela je meurs»): *Qu'en lieu de bleu, dame, vous vestés vert* («VD», v. 7596: «Au lieu de bleu, dame, vous vous vêtez de vert»). Le poète dans le «Voir

Dit> n'a plus besoin d'allégories pour s'autoriser. Il est le maître. Il transforme à son gré, et contre la tradition, une figure d'auxiliaire, Espérance en une figure d'adversaire, Fortune. C'est l'épisode de l'attaque sur son chemin de retour après l'union par une figure féminine qui le saisit sans l'avoir défié, *Vous m'avez pris sans defiance* (<VD>, v. 4217: «Vous m'avez pris sans défi»), ce qui est une des caractéristiques de Fortune. Cette adversaire révèle son nom: *J'ai nom Esperance* (<VD>, v. 4258) et réclame une amende poétique, un lai, pendant du lai qui ouvre le <Remede de Fortune> et déclenche l'intrigue: *Et elle dist: <Je veuil un lai, / Appellé <Le Lai d'Esperance>>* (<VD>, v. 4293–4294).

Dans le <Remede de Fortune>, l'amant avait recours à Espérance pour se faire expliquer qui est Fortune. Espérance lui répondait justement:

Biaus dous amis, que te diroie
De Fortune? Ne t'en saroie
Plus dire que tu en dit as
En ta complainte que ditas
(<RdF>, v. 2403–2407)

Beau doux ami, que te dirai-je de Fortune? Je ne saurais t'en dire plus que ce que tu en as dit dans la complainte que tu composas.

En effet, l'un et l'autre avaient abondamment recours à Boèce et à sa <Consolation de Philosophie> pour définir cette puissance. Dans le <Voir Dit>, le poète assume le didactisme sans passer par une allégorie mais en s'appuyant sur les auteurs et les représentations figurées. Il expose qui est Fortune d'après un livre qu'il cite, Fulgence: *S'i trouvai Tytus Livyus / Qui de Fortune descrisoit / l'ymage* (<VD>, v. 8186–8188:⁴ «J'y trouvais Tite Live qui faisait le portrait de Fortune»). Fortune a cinq cercles: deux petits cercles dans sa main droite, deux petits cercles dans sa main gauche et un grand cercle qui l'entoure. Sur chacun des cercles, une inscription, en latin dit le texte qui les fait figurer en français. Elles sont en latin dans la miniature. Il applique alors cette description à sa dame, glosant point par point

chaque mention des cinq cercles. En retour l'envoyé de la dame, *Un mien ami, qui estoit prestres / Et en l'art de logique mestres* (<VD>, v. 8508–8509: «Un de mes amis qui était prêtre / et maître en l'art de logique») dit-il, choisit une autre représentation et en applique systématiquement les points au poète:

Li païen anciennement
La figuroient autrement
Que vous ne l'avés figuré
Car en escript la figure hé
(<VD>, v. 8606–8609)⁵

Les païens autrefois la figuraient autrement que vous ne l'avez figurée. J'en ai la figure dans un livre.

Il s'agit de Fortune et de ses cinq fontaines qui répondent au chant de cinq jeunes filles, selon des signes, affluer, tarir, que les jeunes filles savent gloser.

3. Peut-il y avoir maîtrise en amour?

Si Guillaume de Machaut a bien réussi à mettre en scène son autorité en tant que maître de poésie, il a recours pour délivrer un enseignement sur l'amour à des voies plus tortueuses. Dans la deuxième partie du <Voir Dit>, après l'union, il loge cet enseignement dans deux songes, et la personne qui enseigne ou conseille a une autorité pour le moins paradoxale. Il s'agit dans le premier cas du *Roi qui ne ment* (<VD>, v. 5253), une figure d'un jeu de société prisé à l'époque, fait de demandes et de réponses. À la plainte du poète qui s'est ému de voir *l'image* de la dame, au chevet de son lit, se détourner de lui et sa robe changer de couleur, du bleu de la loyauté au vert de l'inconstance, le Roi répond en se moquant: un tel changement n'est rien comparé aux mutations dont parle Ovide (<VD>, v. 5548–5553). C'est à des réflexions sur les exemples antiques, sur les sept sages, que devrait se livrer

le poète. Il doit quitter le jeu d'amour pour se consacrer au savoir, à la sagesse, à une écriture de science. Mais quel crédit accorder à un roi de jeu, qui plus est à l'intérieur d'un songe? Dans le deuxième songe, c'est l'*image* de la dame, c'est-à-dire son portrait, un artefact, qui après un long développement mythologique délivre la leçon: *Et c'est pechié contre noblesce / De croire chose qui tant blesce* (<VD>, v. 8067–8068: «Et c'est un péché contre noblesse / De croire une chose qui blesse autant»). La conclusion était identique à la fin du <Remede de Fortune>. L'amant déclarait: *Et aussi qui aime sans blame / En tous cas doit croire sa dame, / Einsi comme il vuet qu'on le croie* (<RdF>, v. 4243–4245: «Et de même, qui aime sans reproche doit toujours croire sa dame, comme il souhaite lui-même qu'on le croie»). Mais dans le <Voir Dit>, peut-on croire une *image*, peut-on croire un tel maître? L'aporie ne peut se résoudre. Croire est un acte de volonté. *Voir dire* n'est pas dire le vrai au sens de l'adéquation aux faits, à la réalité, mais dire ce qu'il est juste, moralement, de croire.

L'utilisation de la figure du *Roi qui ne ment* pour faire passer un enseignement montre que le problème se déplace du <Remede de Fortune> au <Voir Dit> d'un enjeu essentiellement amoureux à un enjeu qui est aussi social et politique. Dans le <Remede de Fortune>, le poète évoquait furtivement le jeu au moment où le jeune amant, incapable d'avouer qu'il est l'auteur du lai, s'enfuyait. C'était une évocation ponctuelle,⁶ quasi anecdotique, suffisamment importante néanmoins pour figurer dans la miniature qui suit la rubrique *Comment la dame fait lire / A l'amant le lay qu'il a fait* dans le manuscrit C.⁷ Pourquoi le poète la réintroduit-il à une place de poids dans le <Voir Dit>? Le poète adresse d'abord au *Roi qui ne ment* une série de conseils de conduite et de bon gouvernement, comme dans un miroir des Princes. Il reprend là les réflexions qu'il avait présentées dans un dit précédent le <Confort d'ami>. C'est après cette série de conseils qui occupent plus de cent vers (<VD>, 5244–5381) qu'il en vient à sa demande: *Rois, je me vieng a toi complaindre / Des maulz d'Amours qui me font taindre* (<VD>, v. 5382–5383: «Roi, je viens me plaindre à toi des maux

d'Amour qui me font pâlir»), mais non sans faire retour, au sein de l'exposé de sa situation amoureuse, à l'état du pays, à la question des impôts (‹VD›, v. 5434–5441), de la guerre (‹VD›, v. 5442–5447), au problème des Grandes Compagnies (‹VD›, v. 5448–5453).

Qui peut avoir l'autorité en amour? Espérance en était détentrice dans le ‹Remede de Fortune›. Le poète ne peut prendre sa place dans le ‹Voir Dit›. Une fois connues, ses amours sont moquées: *Chascuns un estrabot me rue / En disant, et par moquerie: / ‹Je voi tel qui ha bele amie›* (‹VD›, v. 7547-7549: «Chacun me lance un quolibet en disant, par moquerie: j'en vois un qui a une belle amie»)). Tel Polyphème que le texte évoque dans son amour impossible pour Galatée, il est ridicule. Et pourtant, dans la théorie poétique de Guillaume de Machaut, il faut avoir aimé pour pouvoir écrire. La maîtrise poétique est à ce prix. Il ne reste alors plus qu'une puissance allégorique possible pour gouverner le texte: non pas Espérance, mais Fortune, Fortune aux deux visages, alternativement comparée à l'amant ou à la dame. Elle est au centre de sa roue. Elle est au centre de l'œuvre de Guillaume de Machaut qui pourrait conclure avec Jacquemart Gielee, l'auteur de ‹Renart le Nouvel›: *Li figure est fins de no livre* (éd. Roussel, v.7749: «La figure est la fin de notre livre»).

Notes

- 1 Nos références renvoient à l'édition par Hoepffner 1911.
- 2 La miniature se trouve au folio 38a dans le manuscrit C; au folio LXII r dans le manuscrit A; Pm, folio 58v; au folio 59r dans le manuscrit J; au folio 35r dans le manuscrit K.
- 3 Telle est la leçon du manuscrit A qu'édite Ernest Hoepffner. Wimsatt et Kibler dans leur édition du manuscrit C notent à propos de ce vers, p. 505: «The reading of later manuscripts, 'a ta propre p.' adopted by Hoepffner, is much inferior» et commentent «It is appropriate that a personification like Esperance should emphasize to the Amant her true nature». Ils ne voient pas ce que signifie ce trouble à ce point du texte.

- 4 Dans le manuscrit A, la miniature sur deux colonnes, sous la rubrique *Comment Titus Livius descript l'ymage de Fortune* se trouve au folio 297.
- 5 Dans le manuscrit A, la miniature se trouve au folio 301verso sous la rubrique *Comment li païen figuroient l'ymage de Fortune*.
- 6 Il était à ce moment-là quasiment seul avec sa dame: *Car tuit li autre assez longnet / Estoient mis en un congnet / Et s'esbatoient bonnement / A jouer au Roy* qui ne ment (<RdF>, v. 767–770: «car tous les autres s'étaient mis dans un petit coin assez éloigné et s'amusaient, en tout bien tout honneur, à jouer au *Roi qui ne ment pas*»).
- 7 La miniature bipartite se trouve au folio 28v a. À gauche de la rangée d'arbres, l'amant lit son lay à la dame; à droite un groupe de quatre personnages entoure un roi.

Bibliographie

Manuscrits

- A Paris, BnF fr. 1584 (numérisé sur [Gallica](#)).
- C Paris, BnF fr. 1586 (numérisé sur [Gallica](#)).
- E Paris, BnF fr. 9221 (numérisé sur [Gallica](#)).
- F Paris, BnF fr. 22545 (numérisé sur [Gallica](#)).
- J Paris, Arsenal 5203 (numérisé sur [Gallica](#)).
- K Bern, Burgerbibliothek 218 (numérisé sur [e-codices](#)).
- M Paris, BnF fr. 843 (numérisé sur [Gallica](#)).
- Pm New York, Pierpont Morgan Library M. 396

Sources primaires

- Eustache Deschamps: Œuvres complètes, éd. Queux de Saint-Hilaire, t. IV, Paris 1884 (SATF).
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun: Le Roman de la Rose, éd. Félix Lecoy, 3 tomes, Paris 1965–1970 (CFMA).
- Guillaume de Machaut: Le Remede de Fortune, éd. Ernest Hoepffner, Œuvres de Guillaume de Machaut, tome II, Paris 1911 (SATF).

Guillaume de Machaut: Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune, éd. James I. Wimsatt/William W. Kibler, Music éd. par Rebecca A. Baltzer, Athens/London 1988. [Pour le «Remede de Fortune», ces éditeurs suivent le manuscrit C, BnF, fr. 1586].

Guillaume de Machaut: Le livre du Voir Dit, éd. et trad. Paul Imbs, introduction, coordination et révision Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris 1999 (Lettres Gothiques).

Jacquemart Gielee: Renart Le Nouvel, éd. Henri Roussel, Paris 1961.

Jean Froissart: Ballades et Rondeaux, éd. Rae S. Baudouin, Genève 1978 (Textes littéraires français 252).

Adresse de l'autrice:

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Professeur émérite Sorbonne Université
EA 4349 EETM
E-Mail: jctoulet@aol.com