

QUADERNS DE FILOLOGIA
ESTUDIS LITERARIS VIII

TRADUCCIÓN Y PRÁCTICA LITERARIA
EN LA EDAD MEDIA ROMÁNICA

TRADUCCIÓ I PRÀCTICA LITERÀRIA
A L'EDAT MITJANA ROMÀNICA

Edició de

ROSANNA CANTAVELLA
MARTA HARO
ELENA REAL

FACULTAT DE FILOLOGIA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2003

QUADERNS DE FILOLOGIA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
ESTUDIS LITERARIS

Volum VIII: *Traducción y práctica literaria en la Edad Media Románica*
Traducción i pràctica literària a l'Edat Mitjana Romànica

Directors Honorífics: Àngel López García i Joan Oleza
Director Tècnic: Ramon X. Rosselló
Consell de Redacció: Joaquín Beltrán Serra, Antonio Briz Gómez,
 Francisco Fernández Fernández, Antoni Ferrando
 Francés, Carlos Hernández Sacristán, Dolores
 Jiménez Plaza, Brigitte Lépinette Lepers, Antonio
 Melero Bellido, Purificación Ribes Traver, Josep
 Enric Rubio Albarracín, Josep Lluís Sireta Turó,
 Jenaro Talens Carmona

Secretària de Redacció: Milagros Aleza Izquierdo
Secretaria d'Edició: Vicedegant de Cultura

Comité Científic: Nelson Cartagena, Gernà Colón, Eugenio Coseriu,
 Catherine Kerbrat-Orecchioni, Humberto López
 Morales, Tullio de Mauro, Igor Mel'čuk, Félix
 Monge, Bernard Potier, Elena M. Rojas Mayer,
 Dieter Selbach, Harald Thun

Intercanvi i subscripcions: Vicedegant de Cultura
 Facultat de Filologia
 Avda. Blasco Ibáñez, 32
 46010 València

Edita: Universitat de València
Fotocomposició i maquetació: Celia Escrig Giménez
 Informàtica Bernal Sanchez, S.L.
 L'Estació, 9-1º, Quart de Poblet
 46930 València
Coberta: Reproducció d'un fragment de l'oli de
 Pieter Bruegel (1563) *La Torre de Babel*
 (Kunsthistorisches Museum Wien).

Disseny de la coberta: Celso Hernández de la Figuera
Dipòsit legal: V. 2.841 - 2004
ISBN: 84-370-5846-5
ISSN: 1135-4178
Imprimeix: Arts Gràfiques Soler, S.L.
 L'Olivetera, 28, València 46018

ÍNDIX

ALVAR, Carlos & José Manuel Lucía Megías: Repertorio de traductores del siglo XV: tercera veintena.	1
CACHO BLECUA, Juan Manuel: Las traducciones de la <i>Historia romana</i> de Paulo Diácono patrocinadas por Juan Fernández de Heredia y por el Marqués de Santillana.	41
CARRÉ, Antònia: Traduir ciència en català a l'Edat Mitjana: un exemple vingut de la península italiana.	59
CASANOVA, Emili: <i>L'Espill del pecador</i> , traducció del <i>Speculum peccatoris</i> , atribuïble a Antoni Canals.	77
CRUENTES, Lluís: Nota sobre la traducció catalana del <i>De medicinis simplicibus</i> d'Abū-l-Salt de Dénia.	119
CINOTTI, Riccardo & Pilar CODONYER SÒRIA: I manoscritti catalani delle <i>Histories troianes</i> : saggio codicologico per la creazione di un catalogo unico delle testimonianze medievali della fortuna troiana in Iberia.	151
CONDE, Juan Carlos: De nuevo sobre una traducción desconocida de Pablo de Santa María (y su parentela).	171
IZQUIERDO, Josep: Tradlladar la memòria, traduir el món: la prosa de Ramon Muntaner en el context cultural i literari romànic.	189
MARTOS, Josep Lluís: Escola i aprenentatge literari a través de la traducció: Corella i els mites.	245
MIÑANO, Evelio: La poésie dans le <i>Voir Dir</i> de Guillaume Machaut. ..	267
OLIVARES PARDO, M ^a Amparo: <i>La Légende Dorée</i> de Jacques de Voragine: le rôle du stérotipe hagiographique.	285
ROMERO LUCAS, Diego: La traducción valenciana de las <i>Meditationes vitae Christi</i> del cartujano Ludolfo de Sajonia: las primeras ediciones valencianas impresas.	299
ABSTRACTS.	315
RESSENYES.	325
ÍNDIX DE PUBLICACIONS.	331

Wittlin, C. J. (1997). "La Bíblia, Mirra i Santa Anna de Joan Roís de Corella: traduccions modulades, amplificades i adaptades". In: Martínez Romero (ed.) (1997): 175-189.

Wittlin, C. J. (1999). "La Història de Josep de Joan Roís de Corella: traducció amplificada i retoricada del text bíblic". In: Martines (ed.) (1999): 315-329.

LA POÉSIE DANS LE VOIR DIT DE GUILLAUME MACHAUT

Evelio Miñano
Universitat de València

Le Voir Dit de Guillaume Machaut est une œuvre singulière pour bon nombre de raisons. Elle frappe tout d'abord par son étrange dimension autobiographique: un poète nous y raconte une histoire d'amour qu'il a vécue interne déconcerte aussi bien par la réunion de la narration en vers, des lettres en prose et des poèmes que par la reprise fréquente avec des variations de la même information dans ces genres différents. À cela s'ajoute une voix auctoriale qui cède parfois la place à son principal destinataire, la dame, en insérant les poèmes qu'elle a composés. L'histoire d'amour elle-même, pour autant qu'elle se rattache à l'univers courtois est singulière: amour entre un poète âgé et une jeune fille noble dont le point de départ est l'admiration de la dame pour la poésie de celui-ci. Beaucoup d'attente, quelques entrevues dont certaines, sans aller -semble-t-il- jusqu'à la consommation charnelle du désir, ne manquent pas de relief sensuel, puis finalement un éloignement, une dispute entre les amants à la fin étrangement réconciliés. Et pendant ce temps une correspondance de lettres et de poèmes envoyés de part et d'autre tandis que l'auteur compose, à la commande de sa dame, un ouvrage sur l'histoire même et qui se déclare voir, véritable, comme son titre l'indique. Voilà, XIV^eème siècle, défiant les séparations tranchantes entre le moyen âge et la modernité littéraire, ait attiré l'attention des critiques et des lecteurs contemporains.

Elle se révèle complexe en particulier pour le chercheur qui s'intéresse à la poésie. Non seulement par la qualité des pièces insérées mais aussi et surtout par la représentation qu'elle donne de la création poétique. L'histoire elle-même faisait déjà une place de choix à la poésie dans son univers de fiction: l'admiration d'une jeune dame pour l'art d'un poète déclenchait un particulier amour de loin en elle; celle-ci de plus demandait au poète de lire et corriger ses propres poèmes et de lui envoyer les siens, ce qui conduisait à un

échange épistolaire et poétique. De cette façon les actes qui donnent corps à la poésie dans le monde réel -s'inspirer, écrire, lire, réciter, composer la musique, chanter, etc.- sont devenus matière littéraire de l'œuvre, nous y fournissant une approche particulière du processus de communication poétique. À moins que l'élément générateur de l'œuvre ne soit pas, dans le fond, l'accomplissement d'une commande narrative et poétique de la dame mais, au contraire, la nécessité ou le parti pris de donner un corps de fiction à la poésie même, qui serait alors l'ultime raison de cette œuvre. Comme si le mystère, la magie de cette histoire d'amour si frappante n'était que le reflet de cet autre mystère qu'est l'écriture, la lecture, la composition ou le chant d'un poème. À la lumière de cette question, et non pas d'une réponse certaine, nous nous proposons dans les pages qui suivent d'observer la représentation que donne le *Voir Dit* de la poésie, afin de saisir quelle est sa place dans un des premiers univers de fiction de la littérature d'oïl qui nous montre le processus même de la création poétique.

Le *Voir Dit* contient une soixantaine de compositions poétiques, la plupart rondeaux et ballades. Pièces insérées aussi bien de la dame que du poète qui correspondent à ce qu'ils vivent et éprouvent à des moments différents de l'histoire. Nous savons grâce à l'étude de Williams (2001) que certaines de ces pièces avaient été déjà composées: elles ont donc été réutilisées dans cette œuvre. L'histoire d'amour, malgré ses particularités appartenant à l'univers courtois (Imbs, 1991), il n'est pas étrange que leur insertion ait été réussie. Mais ne pourrions-nous pas envisager la possibilité que les poèmes aient plutôt été à l'origine de la fiction? En outre, les pièces ont de plus une présence plus ample que celle de simple répertoire du poète et de la dame. L'œuvre insère tout d'abord une pièce d'un certain Thomas Païen composée au cours d'un tournoi poétique avec l'auteur. On fait aussi mention de certaines pièces dans l'œuvre qui n'y figurent pas pour des raisons diverses. Ainsi, la dame se réfère à une lettre qu'elle a reçue à travers son frère et le secrétaire du poète contenant un virélaï noté mais celui-ci n'apparaît pas dans l'ouvrage (III, 96)¹. Elle nous parle aussi d'une ballade adressée au poète dans une lettre close que par erreur celui-ci lui a envoyée mais sans nous la montrer (XXXII, 540). Deux autres absences significatives se produisent vers la fin de l'histoire: la dame indique qu'elle a reçu une lettre sans les ballades

annoncées, ce qui la fait craindre qu'elles n'aient été volées (XLV, 782-784). Puis le poète, après la réconciliation finale, fait mention d'une pièce de la dame à ce propos que nous ne trouvons pas dans le texte:

Et pour ce encor recorderai
 Brièvement ce qu'à recorder hai:
 Comment Toute Belle encorda
 Mon cuer; quant a moi s'acorda,
 Et le trahi a sa cordelle
 Par le noble et gentil corps d'elle,
 En une chanson recordant
 D'une voix belle et accordant
 Et si doucement acordee
 Qu'estre ne porroit descordee,
 Ains est toudis en acordance;
 Mais toud passe quant son corps danse. » (8974-8986)

Pièce fondamentale pour l'histoire puisqu'elle fait référence à son dénouement, que nous sommes bien surpris de ne pas trouver dans le texte. S'agirait-il d'une des pièces déjà présentées précédemment? Nous ne le croyons pas car habituellement les pièces poétiques figurent près de la place où elles sont mentionnées. Quoiqu'il en soit, ces incertitudes sur la présence et absence de pièces, ainsi que l'inclusion d'une composition faite par un autre à la demande du poète en louange à sa dame, nous font entrevoir que dans cet univers de fiction il y a beaucoup plus de pièces lyriques que celles qui y figurent. À cela contribue de plus le fait que, par exemple, lors de leur pèlerinage commun, ils aient écouté des compositions de divers auteurs ou que, parfois, l'œuvre elle-même face des citations de pièces insérées autre part (XVII, 316; IV 128). Il s'y crée ainsi une rumeur de fond poétique sur laquelle se greffent les compositions présentées, qui fait de la poésie une substance importante de cet univers de fiction.

Y aurait-il une autre raison au fait que certaines de ces pièces manquent? Le narrateur donne des indices à propos des lettres, que nous pouvons appliquer par analogie aux poèmes, puisque lettres et poèmes participent du même échange épistolaire. Nous apprenons, par exemple, qu'il a retranché quelques lettres par souci d'économie de l'œuvre :

Je ne mets pas icy sa lettre,
 Que ce seroit trop long a mettre.
 De si petites lettres,

¹ Les citations de l'œuvre font référence à l'édition de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Livre de Poche, 1999. Nous indiquons en chiffres romains la numération des lettres de l'édition et en chiffres arabes la page correspondante. Les citations du roman en vers sont accompagnées de la numération des vers de la même édition. Nous indiquons dans la bibliographie les deux récents ouvrages de Jacqueline Cerquiglini-Toulet sur Guillaume Machaut: parus à une date où cette étude était pratiquement achevée, ils n'ont pu être consultés.

la soit ce qu'elles soient belles,
 Qu'a li tous les jours envoioie
 Et elle a moi, que vous ditroie
 Dont cy metre emharoir ne m'os ?
 Quar il n'i avoit que .II. mos,
 Et pour ce seulement m'en fais. (1810-1017)

Mais d'autres commentaires du narrateur sur ce sujet produisent une certaine inquiétude au lecteur car ils suggèrent la possibilité que pour d'autres raisons que la stricte économie de l'œuvre, certaines lettres et, par conséquent, certains moments de l'histoire aient été retranchés. Voici ce que dit le poète à ce propos :

vous m'escrivés moult ouvertement et avés tous jours escript; si ne sai se il est bon que
 je mettes vos lettres en mon livre tout ainsi comme elles sont; si m'en veuillezs mander
 vostre volenté. (XLI, 680)

Si vous pri si chierement et si trehumblement comme je puis que tous rappors, toutes
 choses faites et dites ou escriptes entre vous et moi soient oubliees et pardonnees de
 tresvrai cuer d'amie et d'ami, et que jamais n'en souvaingne; si memrons bonne vie,
 douce, plaisant et amoureuse. (XLV 770)

Nous tenons au moins un exemple d'autocensure nette :

mes secretaires a esté devers moi, et m'a dit plusieurs choses de par vous, les queles je
 ne veus pas escrire, pour ce que vous le savés bien. (XLV, 768)

Mais c'est en particulier la moralité de l'exemple inséré du corbeau qui mûra sa plume blanche en plume noire qui nous fait douter de la vérité de l'œuvre: «Tous voirs ne sont pas biaux a dire» (7779); «Souvent meschiër de dire voir» (7793); puis encore:

(Mais ce n'est pas necessité
 Que quanqu'on dit soit vérité ;
 N'en ce qu'on dit n'a pas le quart
 De vérité se Dieus me gar.) (7979-7982)

N'est-il pas surprenant qu'une œuvre qui se dit *vériable* contienne des affirmations qui nous suggèrent qu'il peut être bon de se taire ou de ne pas dire précisément la vérité? L'œuvre génère ainsi un doute de cette prétention:

qu'elle affiche plusieurs fois. Mais nous pourrions pousser encore un peu plus loin ce doute: ces indices ne seraient-ils pas un aveu dissimulé du fait que l'histoire elle-même, non pas ses détails mais sa totalité, est une émanation des pièces poétiques? La fiction et les lettres auraient alors pour principale mission de leur procurer un contexte qui guide leur lecture; elles constitueraient un des univers de fiction possibles en fonction des pièces poétiques choisies.

Il y a une autre dimension de la présence des poèmes dans l'œuvre: il y apparaissent dans un contexte qui les annonce, accompagnés de références au processus de communication poétique dans lequel ils s'insèrent. Boulton avait déjà remarqué les problèmes de composition que posait l'insertion du chant dans le texte :

Doit-il être inséré au moment de sa composition, placé avec la lettre qu'il accompagne,
 ou situé au moment de sa lecture par le destinataire? Machaut a eu recours à chacune
 des possibilités, mais chaque décision infléchissait le point de vue de l'ouvrage.
 (Boulton, 2001: 205)

Effectivement, nous pouvons constater comment les modes d'insertion varient. D'un côté le profil épistolaire de l'œuvre oblige à établir un rapport entre la lettre et le poème envoyé avec celle-ci. Mais Machaut n'utilise pas un seul mode d'insertion: la lettre peut annoncer la composition et celle-ci la suivre, elle peut y être annoncée mais figurer dans un autre contexte, elle peut précéder la lettre qui fait référence à elle, se trouver directement à l'intérieur de celle-ci ou figurer sans référence épistolaire. L'auteur a donc disposé de manière différente les poèmes et lettres qu'il a reçus ensemble, en diversifiant ainsi, ne serait-ce qu'involontairement, les modes de présence du poème dans les textes. Mais, de plus, le contexte d'insertion du poème se produit à des moments différents du processus de communication poétique auquel l'œuvre fait référence: le poème peut apparaître au moment de l'écriture ou de sa dictée, de la réception, de la lecture par son destinataire ou même par l'auteur. De ce fait chaque fois que le lecteur lit une pièce il matérialise dans sa lecture des moments différents du processus de communication poétique.

En outre, il est fait référence à plusieurs reprises à d'autres personnages qui prennent connaissance des pièces poétiques et, dans une certaine mesure, de l'ouvrage en cours de composition. Ainsi, de la narration et des lettres des deux interlocuteurs nous recréons des situations de réception multiples: le poète a envoyé des compositions de la dame et de lui-même aux seigneurs qui s'y sont intéressés (XXV, 422), le rondeau où figure énigmatiquement le

nom de la dame a été envoyé à d'autres gens avant qu'à elle (XXXXV, 570) et lors de leur dispute la dame arrive même à prendre connaissance de la ballade *En lieu de bleu, madame, vous vestés de vert*, qui fait référence à son inconstance supposée, en l'écoutant chantée par d'autres personnes, ce qui la blesse profondément (XLII, 740). Et qui plus est, que le livre et les lettres aient été montrés à d'autres gens par la dame est à l'origine de leur désaccord le plus grave et mène à une intrusion collective des autres dans l'histoire d'amour aux dépens fondamentalement du poète.

Notre impression de tout cela c'est que le poids de la poésie, sa valeur cardinale dans l'œuvre, fait violence au tissu même de la narration en empêchant que celle-ci insère d'une façon homogène les pièces ou systématisé ce qui doit les accompagner de leur processus de communication poétique. Le projet de faire figurer dans l'œuvre les pièces et lettres écrites de part et d'autre donne ainsi l'initiative à celles-ci dans la constitution de la narration qui les accompagne, ceci indépendamment qu'elles aient été vraiment composées par les amants ou non.

Un autre exemple de cette vitalité du poème se trouve dans les dialogues poétiques de l'œuvre. La plupart des fois il s'agit de pièces qui se suivent, reprenant des éléments de la précédente ou lui répondant, tandis que la narration ou les lettres nous indiquent comment l'échange s'est produit. Celui-ci à son tour se fait fondamentalement de deux façons : échange direct lorsque les pièces se composent en présence des interlocuteurs, échange indirect lorsqu'elles se répondent à travers les lettres. Au premier groupe appartiennent les deux rondeaux *Douce dame, quant je vis voi et Trestoutz amis, quant je vous voi*, composés au cours de la rencontre au verger (2318-2334) ou bien la ballade *Gent corps, faitis, come appert et joli* et le rondeau *Autre de vous jamais ne quier amer* (3839-3873), composés lors du pèlerinage en commun. Nous trouvons aussi des pièces qui se répondent mais qui ont été écrites par les auteurs seuls: c'est le cas des compositions échangées pendant la neuvaïne du poète, du rondeau *Sans cuer dolens, de vos departrai* composé par celui-ci, auquel la dame répond par un autre rondeau *Sans cuer de moi pas ne vos parités* (2789-2804) ou de la ballade *Hui ha. L. mois que je me departi* à laquelle répond la dame dans sa lettre par la composition similaire *Amis, si parfaitement* (4983-5034).

De tous ces échanges force est de reconnaître qu'ils s'insèrent dans la narration sans nous faire mettre en doute la vérité de celle-ci. Mais il y a au moins deux dialogues poétiques qui se présentent tout autrement. Le premier d'entre eux se produit à la suite de la lettre de la dame annonçant qu'elle ne pourra pas rencontrer l'amant le jour prévu. Celui-ci devient alors mélancolique et compose les rondeaux *Long son mi jour et longues sont mes*

nuis, Belle quant vous m'arés mort et Puis que languir sera ma destinee. Rondeaux qui s'adressent tous à la dame et qu'il lui envoie avec la lettre XIII. Nous sommes surpris de voir les deux premières compositions suivies de textes de la dame qui leur répondent sans que ni l'auteur ni celle-ci ne mentionnent comment ces réponses ont été écrites et sont parvenues au poète. Puis, curieusement, il nous indique après la lettre XIII que la dame répondit avec un rondeau. Celui-ci, *Vostre langue sera par moi sanee*, fait suite au dernier rondeau du poète, *Puis que languir sera ma destinee*, le seul qui avait été présenté peu avant sans réponse. Cette disposition anormale peut s'expliquer de deux façons à notre avis. Il se peut que, tout simplement, ce soit le résultat de l'ordre que le narrateur a donné aux compositions en déplaçant les réponses de la dame de leur contexte pour les mettre à côté de celles de l'amant². On ne doit pas négliger, malgré la volonté manifestée de transcrire les documents authentiques de l'histoire, le rôle du narrateur comme éditeur, pour ainsi dire, des textes. Mais il y a une autre hypothèse qui conduit encore à mettre en question la vérité de l'histoire. Ainsi, après les cinq compositions (trois pièces du poète avec deux réponses de la dame intercalées) le narrateur dit :

Si que ces rondelés ai mis
En ceste lettre et li transis. (2976-2977)

La voix du poète se trahit en indiquant qu'elle-même a adopté celle de la dame pour se donner des réponses. Ce détail fait encore que nous nous posions des questions sur la fiction qui entoure les poèmes: en nous révélant que sa voix peut prendre la place de celle de son destinataire le poète nous suggère qu'il est possible que tout le destinataire, et par conséquent l'histoire ne soit qu'une création de lui-même, résultat de donner une consistance de personnage à la dame lectrice implicite de ses poèmes.

La représentation de la poésie dans l'œuvre a pour objet des aspects fondamentaux du processus de création et communication poétique, ce qui corrobore ainsi la place cardinale qu'elle occupe dans cet univers de fiction. Nous trouvons en premier lieu une série de données sur ce qui chez le poète favorise et, au contraire, entrave la création poétique. De cette façon le je narrateur et achant de l'œuvre se représente soi-même dans sa profession, ce qui donne un sens, comme le montre Cerquolini-Toulet (2001a: 146) au fait que l'auteur ait donné le nom de *dit* à son œuvre. Dès le début il est établi que

² La même explication peut être appliquée aux différentes situations de l'annonce des poèmes dans les lettres et dans la narration en vers.

le poète a besoin d'amour pour composer; et lui-même se montre sans inspiration parce qu'abandonné par Amour:

Mais je n'avoit vraiment
Sens, matiere ne sentiment
De quoy commencer le scélisse
Ne dont parfiner le peuisse,
Qu'Amours, qui or fort me maistrise
Sur moy n'avoit nulle maistrise
N'elle en riens ne me maistrisoit,
Aingois de ses gens me tyroit,
Si qu'a ce faire ne valoit
Riens, puisqu'Amours ne le voloit. (61-69)

L'histoire d'amour qu'il vivra aura justement pour conséquence un retour de l'inspiration poétique. Plus tard ce besoin est confirmé par les paroles qu'il adresse au seigneur de sa connaissance qui, lui apprenant des faits inquiétants à propos de sa dame, lui conseille de renoncer à cet amour. Du dire du poète, s'il faisait cela:

Et s'arai perdu ma sciance,
Car ja mais ne ferai sans doubance
Balade, rondel, virelai,
Biau dit, biau chant n'amoureux lai,
Ne ja mais après ceste retraite
Mes cuers n'ara joie parfaite (7481-7485).

Et effectivement, donnant foi aux raconteurs sur sa dame, il passera une longue période triste et sans composer autre chose que la ballade *Qu'en lieu de bien, dame, vous vestés de vert* où il se plaint de l'inconstance de son amie et se présente martyr d'amour. De plus, le fait d'aimer comme déclencheur de l'inspiration peut se renforcer, du dire du poète, par une attitude déterminée de l'autre: il a besoin de sa confiance, d'une certitude sur la continuité des sentiments de la dame pour écrire. Ainsi le poète supplie-t-il :

vous ne veulliez avoir pensee ne ymagination contre moy. Car, par m'ame, si tost com je le saraï, ja mais par moi ne seront fait dis, loenges ne chans ne lais; si que vous remis n'avezrez du vous me pressies; car aussi tos com vous m'avés fait, me poé vos deffaïre quant il vous plaira. (VIII, 170)

Bien entendu, le fait qu'il ait composé une ballade accusatrice contre sa dame montre bien que même, sans cette confiance, l'écriture est possible. Mais cette ballade demeure exceptionnelle dans le *Voir Dit* où le fait d'aimer et de se savoir aimé, et par conséquent la faveur d'Amour, sont indispensables à l'inspiration du poète.

À cela s'ajoute une autre condition: écrite sur les sentiments éprouvés soit par l'un soit par l'autre pour ne pas fausser le poème :

Car je ne sai et ne veuil faire de sentement d'autrai fors seulement dou mien et du vostre, pour ce que, qui de sentement ne fait, son dit et son chant contrefait. (VIII, 170)

Machaut, de cette façon, nous montre comment les tâches du poète de cour ou de circonstances sont contraintes à son inclination poétique de ce moment. En outre, ce besoin de sincérité lyrique va encore plus loin lorsqu'il demande à sa dame de lui permettre de se plaindre dans ses poèmes, malgré l'insistance de celle-ci pour qu'il *fasse joieusement*: «et aussi que par vostre gré, je puisse faire du sentement qui me verra soit de douleur soit de joie» (XXXV, 568).

Il faut donc un autre, un autre aimé, en qui on ait confiance et qui, si possible, permette au cœur du poète de manifester ce qu'il sent même si ce autre préfère qu'il sente autrement. Mais malgré cette revendication, en apparence du moins, d'autonomie du sujet poétique, celui-ci n'est pas libre de l'influence des autres dans son travail poétique. Non seulement ce son les autres qui, au moyen de raconteurs sur sa dame, on fait trembler les fondements qui soutenaient l'inspiration du poète, c'est que, de plus, ils obligent le poète à une activité mondaine qui lui empêche de consacrer à sa tâche:

Je ne vois envoïe rien de rondel et car il ha tant de gent a ceste cour et de noise, et tant mi envoie que je y puis peu faire de nouvel; toutveoies je fais adés en vostre livre ce que je puis. (XVII, 316)

Les servitudes mondaines ne permettent donc pas au poète de composer. Deux remarques cependant s'imposent. Tout d'abord, c'est plutôt la composition poétique qu'elles empêchent et non pas tant la composition du livre³. Ensuite, le fait que le poète ait organisé un tournoi poétique dont le thème est sa dame et qu'il ait montré le livre et les compositions de celle-ci à certains seigneurs nous fait douter d'une incompatibilité absolue entre la cour

³ Voir aussi à ce propos XXV, 426 et XXXII, 558.

et la poésie. Toutefois, l'essentiel, à notre avis, n'est pas que le narrateur ait présenté avec cohérence ou non une étude de ce qui provoque ou entrave l'inspiration mais qu'il ait fait de ces données des éléments dans la substance narrative. Reste encore la question: l'amour est nécessaire à l'écriture poétique mais est-il indispensable qu'il se vérifie dans le réel? Pourrait-il suffire qu'il se vérifie comme fiction imaginée?

Un fait extérieur au domaine intime de l'inspiration contribue aussi à l'écriture dans le *Voir Dit*: la commande de la dame. Ses demandes se présentent très tôt dans l'œuvre: après le premier échange de rondeaux, qui s'est produit spontanément de part et d'autre, elle commence dès la première lettre à faire des commandes poétiques :

Et vous envoie ce rondel; et s'il y a chose à faire, je vous pri que vous le me mandés. Et qu'il vous plaise à faire. I. vitrelay sur ceste matiere, et le vous plaise a moy envoier noté, avec ce rondel cy, avec les II. autres: celli que je vous envoiay et celli que vous m'avez envoiet par li meismes. (I, 72)

Les trois types de demande, qui reviendront fréquemment dans l'œuvre, faites par courtier ou de vive voix⁴, sont présents dans cette première lettre: demande de correction, d'écriture sur des sujets et de composition musicale de pièces nouvelles ou déjà écrites? Commandes, bien entendu, issues d'un personnage de l'œuvre, d'un être aimé de plus dans l'histoire. Pourtant, il est évident que ces demandes pourraient aussi bien se produire dans la sphère du sujet lui-même se proposant de corriger ses poèmes, de composer sur des thèmes précis ou d'ajouter la musique à ce qu'il a déjà écrit. Le fait que les demandes de la dame s'ajustent si bien à la tâche du poète nous suggère encore la possibilité que cette dame ne soit autre que le résultat d'avoir revêtu de personnages et de fiction l'espace intérieur du sujet, de façon similaire à ce que font les poètes de l'époque, et Machaut lui-même, lorsqu'ils ont recours à l'allégorie pour représenter des mouvements de l'âme. D'autres faits nous semblent admettre une explication allant dans ce sens. En premier lieu, c'est le livre lui-même qui est objet de commande de la dame:

N'en ce livre riens mettre n'ose
Qu'ainsi comme il est et sans glose,
Car contre son commandement

⁴ La commande sur le vif est moins fréquente. Elle peut même être directement suivie de la composition en présence de la dame. Voir vv.2336-2339 et 3833-3838.

⁵ Voir XXVI, 434, XXVIII, 460; XXXII, 540.

Feroie du faire autrement,
Car puisqu'il li plaist, il m'agree,
S'obeiray a sa pensee. » (2076-2081)

La dame est aussi responsable de la perspective du narrateur qui, suivant encore sa commande, doit raconter les choses telles qu'elles se sont produites et recueillir les textes, lettres et poèmes, écrits de part et d'autre. On comprend que le poète appelle le livre «votre livre» dans la correspondance. Idées qui reviennent dans l'œuvre au point que le narrateur est conscient de la redite qu'il fait :

Et se j'ai dit ou trop ou pau,
Pas ne mespren, car, par saint Pau,
Ma dame veult qu'ainsi le face
Souz peine de perdre sa grace.
(...) Je vous ai ceste chose dite
Mais ne m'en chaut se c'est redite. (4142-4154)

Ce qui nous mène à une réflexion similaire à la précédente: de même que l'intention de corriger, de déterminer un sujet pour composer ou de mettre en musique pourraient être des faits de la sphère du sujet qui ont obtenu un support dans un personnage extérieur, celle de composer l'ouvrage peut se trouver dans une situation identique. En outre, le fait d'attribuer la responsabilité ultime de l'existence de l'ouvrage à un autre qui, de plus demande que celui-ci ait des caractères spécifiques, apparaît comme justification sur le plan de la fiction des répétitions, nuisibles à la fluidité de la narration qui s'y produisent. De cette façon, la nécessité de placer amplement dans un contexte épistolaire et narratif les poèmes à l'encontre de la fluidité dont la narration a besoin, trouve sa raison d'être dans l'attitude de la dame, personnage de l'histoire et destinataire qui, de plus, a commandé l'œuvre.

Finalement, il est surprenant de constater qu'il y a une autre origine de la commande poétique dans l'œuvre qui maintient des rapports troublants avec la dame du poète: dame Espérance, allégorie de ce mouvement de l'âme, qui prend par surprise le poète lorsqu'il revient rencontrer son ami et, se plaignant qu'il la délaisse, lui donne la liberté en échange d'une rançon poétique qu'il devra composer: *Le Lai d'Espérance*. Le poète se met immédiatement à la tâche lorsqu'il arrive chez lui et envoie la composition à sa dame dès qu'elle est achevée. La dame reçoit le lai et l'apprend comme le poète le lui demandait mais ne fait aucune allusion à l'étrange aventure vécue

par celui-ci. Nous constatons donc que la dame a agi en demandant des pièces au poète de façon similiaire à l'Espérance allégorique et qu'elle n'est nullement surprise de cela. Notre doute revient: cette dame ne serait-elle pas un équivalent du personnage allégorique qui donne corps aux mouvements de l'âme dans la sphère du sujet? Remarque soit faite en passant que cette intrusion du merveilleux dans l'histoire, comme celle de l'épisode où Vénus descend pour couvrir d'un voile la rencontre amoureuse des amants, dénonce de l'intérieur de la fiction même la vérité qu'elle affiche.

La narration apporte des détails encore plus précis sur la création poétique. L'intention d'accomplir la commande de la dame est accompagnée parfois d'autres buts spécifiques qui nous donnent une représentation plus complète des enjeux de l'écriture. Bien entendu, les deux poètes composent, puisque nous sommes en bonne mesure dans un roman épistolaire, pour se communiquer et se répondre. Mais parfois cela se précise: le poète écrit pour remplir le vœu qu'il a fait pendant sa neuvaïne (vv.1658-1663), pour soulager sa souffrance (XXXV, 568; vv. 7584-7598), pour se plaindre (vv.5808-5811) ou pour s'amender (6039-6040). De plus, le narrateur nous apporte parfois des données sur les circonstances mêmes des moments de création. Ainsi, les deux poètes veillent la nuit et écrivent pendant la journée, quoique la dame y consacre moins de temps (XXVII, 452; XXVIII, 460), le poète compose en se déplaçant pour rencontrer sa dame et même en parlant (vv.1802-1801, vv.3067-3068) et qui plus est, à l'instant devant celle-ci lorsqu'elle le lui demande ou pour répondre spontanément à son chant, comme il arrive lors de leur rencontre dans le verger (vv.2305-2317). Deux scènes se révèlent particulièrement intéressantes car elles apportent des données qui relèvent davantage de l'intimité du sujet lyrique à la tâche. Un jour, alors que «Delez li me seioie Et moult parfondement musoie» (2511-25112)⁶, la dame interromp doucement la rêverie du poète et lui demande à quoi il pense: il répond alors qu'il composait une complainte pour elle. Le poète a donc créé mentalement en état de rêverie poétique pour sa dame auprès de lui. Vraisemblance discutable mais que l'on pourrait accepter par la capacité mnémotechnique des poètes médiévaux. L'autre scène se place à un moment capital de l'histoire lorsque la dame reçoit le poète dans sa chambre. Le poète fait alors une prière à Vénus que celle-ci exauce en descendant couverte d'un nuage sombre et embaumé. Scène d'amour vraiment miraculeuse où le non-dit se justifie par la nuée de Vénus qui cache la rencontre des amants:

Si que ainsi de la nue obscure
Eüssmes ciel et couverture,
Et tous deulz en fumee couvert
Si qu'il n'i ot rien de descouvert,
Et ce durement me seoit
Que adonc riens goutte n'i veoit.
Et si dura longuement,
Tant que je os fait presentement
Ains que Venus s'en fust alee,
Cest chanson qu'est ballade. (4025-4031)

Un poème d'une centaine de vers est ainsi composé pendant que se produit ce miracle de Vénus qui remplit de joie le poète en permettant que son désir s'accomplisse (vv.40001-4002). Sans aborder la question de la dimension sensuelle et sexuelle de cette rencontre, il demeure évident que ces circonstances de composition ne sont nullement vraisemblables: il est difficile de croire que le poète ait pu composer une centaine de vers dans l'intimité physique de sa dame et moins encore, au cours d'un tel miracle. Et moins encore que la dame ait fait de même à ce moment comme nous l'apprenons par la suite :

Le vous envorie un rondel, qui fuis fais le jour et l' eure que le virelay fu fais que vous m'avez envoié et a l' eure que li miracles fu fais. (XIX, 372)

La vitalité de la poésie dans l'œuvre qui se manifeste par la représentation de l'écriture poétique finit par montrer, que ce soit au moyen des commandes impossibles ou de circonstances de composition douteuses sinon irréelles que l'histoire racontée est au service de la poésie.

Variété aussi du côté de la réception des poèmes. Sur cette rumeur poétique de fond, les poèmes sont envoyés et reçus par le poète et la dame. À la réception nous trouvons des modes et des circonstances différentes de ce nous appellerons *performance* poétique: le fait d'actualiser matériellement le message poétique. Nous trouvons des cas où l'on nous indique que la lecture est silencieuse et privée et il n'est pas rare d'ailleurs que le récepteur se retire à un espace plus intime pour lire. C'est le cas de la dame recevant après leur rencontre la lettre de l'amant qu'accompagne le Lai d'Espérance ou bien du poète languissant qui lit «entre [ses] dents» la lettre III de la dame accompagnée d'un rondeau. Nous trouvons aussi un exemple où la dame lit en présence du poète ce qu'il vient de composer pour elle; de plus, dans ce même passage, tandis que le secrétaire copie la ballade la dame a le temps de

6 Le *Dictionnaire de l'ancien français* de A. J. Greimas donne la signification suivante de *musier*: «Perdre son temps, flâner.» Nous partageons la traduction que donne J. Cerquiglini-Toulet du vers 2512: «profondément absorbé dans mes rêveries».

l'apprendre en bonne partie (vv. 2364-2374). La figure du secrétaire, personnage non négligeable dans l'histoire puisqu'il est confident de son maître, apparaît ainsi clairement dans la représentation de l'écriture. Un peu plus tard, dans des circonstances similaires, c'est le poète qui à la demande de sa dame lui récite la ballade qu'il vient de composer pendant sa rêverie (vv. 2532-2538), puis nous trouvons l'exemple de composition et récitation improvisées des rondeaux *Douce dame quant je vous voi et Tresdoulz amis, quant je vous voi* dans un dialogue poétique référé à la situation même dans laquelle il se produit. D'autre part, l'interprétation musicale est un mode de performance privilégié dans l'œuvre qui s'y manifeste diversement en fonction de qui chante, de son rapport au texte chanté, des auditeurs et du fait qu'elle se vérifie ou seulement se projette dans l'avenir. À titre d'exemple, voici quelques-unes de ces situations: le poète interprète lui-même devant le messager les compositions qu'il envoie à la dame en lui demandant de les apprendre (vv. 601-608), la dame manifeste qu'elle a appris la ballade envoyée pour la lui chanter et qu'elle prend un grand plaisir à chanter et écouter ses compositions (III, 92), le poète n'envoie pas le rondeau de la dame parce qu'il n'a pas l'habitude de le faire avant d'écouter ses compositions (XXXIII, 558), la dame fait savoir au poète qu'elle va apprendre le *Lai d'Espérance* et qu'elle ne chantera «autre chose tant que je sache le dit et le chant, car c'est la chose de dit et de chant qui onques plus me plais» (XXII, 408).

Une fois la lecture ou le chant réalisés, les compositions provoquent des réactions diverses chez les récepteurs, résultant ou non de l'intention qui se manifeste parfois à la composition. Des notations variées nous montrent que le poète, aussi bien comme auteur que comme récepteur, réfléchit sur les poèmes et sur la poésie, ce qu'il fait aussi, comme Cerquiglini-Toulet le montre (2001b: 233), en insérant la fable de Polyphème et Galatée dans l'œuvre. Ainsi, à titre d'exemple, le poète arrive à la conclusion que la dame est sincère en réfléchissant sur le premier rondeau de l'œuvre qu'elle lui a envoyé: *Celle qui unques ne vous vid* (vv. 274-281); le poète s'excuse devant ses éventuels lecteurs des redites ou fautes qu'il pourrait y avoir dans les pièces écrites pendant sa maladie de désespoir amoureux (vv. 934-947), il manifeste qu'il n'y a rien à reprocher de la composition de la dame, en fait la louange ou affirme qu'elle surpasse la sienne (IV, 128; vv. 3860-3864; vv. 2785-2788) et, qui plus est, il lui envoie les ballades du duel poétique entre lui-même et Thomas Païen afin qu'elle les juge. L'échange poétique tourne ainsi à la joute poétique, en particulier lorsque les réponses poétiques représentent le genre mais aussi les rimes et parfois les paroles de la composition envoyée. Joute poétique qui est le reflet intime de celles qui se

font dans la cour et dont le duel poétique entre l'amant et Thomas Païen est l'exemple le plus direct.

Joute poétique qui est la manifestation pratique de l'école poétique que constitue l'œuvre. Rappelons que dès le début la dame s'est adressée au poète, connaissant son art et son expérience, afin qu'il corrige ses compositions⁷. Idée que la dame répète plusieurs fois quoique le poète ne fasse pas de corrections précises à ses œuvres. Tout au plus, des commentaires d'approbation d'ordre général comme:

Les II. choses que vous m'avés envoies sont tresbien faites a mon gré ; mais, se j'estoie I. jour avec vous, je vous dirroie et aprennoie ce que je n'apris onques a creature, par quoy vous le fertés mieulz (VI, 154).

Quoique nous n'assistons ni à un travail précis de correction ni à une scène de pédagogie poétique comme celle qui est imaginée dans ces lignes, l'intérêt didactique de l'œuvre nous paraît évident. Les paroles du narrateur à propos des compositions qu'ils entendent pendant le pèlerinage ne laissent aucun doute de son intérêt pour l'apprentissage poétique:

La pooit on assés aprendre
Car chascuns faisoit son effort
De chanter bien et bel et fort. (vv. 3801-3810)

Mais la fiction elle-même ne pourrait-elle pas constituer la preuve la plus saillante de l'école littéraire que constitue l'œuvre? Machaut aurait construit pour ainsi dire un traité sur la poésie au moyen de la fiction: l'histoire d'amour aurait pour but de montrer la substance de réalité qu'il faut pour écrire de *sentement* sur ce qu'on vit; les lettres ainsi que la narration constitueraient des contextes éclairateurs des poèmes, comme le prouve le fait qu'ils reviennent souvent sur le contenu même de ceux-ci. Narration en vers, lettre en prose et poésie constitueraient ainsi des variations sur une même

⁷ Curieusement les rôles s'inversent lorsqu'il s'agit de la composition du livre. Le poète écrit et rassemble les documents mais c'est la dame qui, en outre de commander l'ouvrage, donne des indications sur les corrections qu'il faut faire au livre. Le poète dit: «s'il y ha aucunes choses a corriger, que vous y faites ensengens, car il vous a pleu que je y mette tout nostre fait, si ne say se y met ou trop o po» (XXXIII, 558). La dame, un peu plus tard, lui annonce qu'elle lui fera savoir les corrections qu'elle propose à son livre: «se Dieu plaist, je vous dirai aucunes choses dont il amendera» (XXXVIII, 600). Et postérieurement: «Jc ne vous envoie pas vostre livre, pour ce que j'ai trop grant double qu'il ne fust perduz; et aussi c'est tout mon esbatement, et que je y veuil aucunes choses amender, les queles je vous dirroie volentiers de bouche; et toute voie le vous envoierai je le plus tost que je pourrai avoir certain message» (XI VI, 782).

fiction dont le but serait de tracer le chemin qui mène finalement au poème. Chemin qui, pourtant, n'est pas tracé dans ses moindres détails du moment qu'il ne nous montre jamais le poète au travail avec les mots et les ressources de la langue poétique. Le poème peut être annoncé dans le contexte, inséré à un moment du processus de communication poétique; il peut être accompagné de notations qui nous informent sur ce qui favorise ou entrave l'écriture, sur les sentiments et les intentions qui ont guidé l'écriture, sur la façon dont celle-ci s'est réalisée ou même sur les modes divers qu'a eu la composition de parvenir aux auditeurs. Mais, de même que la nuée de Vénus ne nous a pas laissé savoir ce qui s'est passé entre les amants lorsqu'ils ont partagé leur couche, il y a un mur qui ne nous permet par de voir le poète aux prises avec les mots.

Nous ne pouvons affirmer avec certitude que toute l'histoire est une pure invention afin de donner un contexte de fiction à la poésie dans l'œuvre. Les recherches savantes ont montré nombre de détails dans l'œuvre véridiques qui corroborent son statut autobiographique. Mais dans l'impossibilité que nous sommes d'avoir des documents précis sur l'intimité lyrique des amants, nous ne pouvons affirmer que l'essentiel de l'œuvre correspond à la réalité et n'est pas une création en vue de donner une représentation complète de la poésie dans l'ouvrage. Rappelant les paroles de Denis de Rougemont à propos de Tristan et Iseur, nous sommes tentés de dire que l'amant et la dame ne s'aiment pas mais aiment la poésie et l'amour en tant que condition indispensable dans leur perspective pour qu'il y ait poésie. Le narrateur lui-même pourrait aimer la poésie au point d'inventer une histoire d'amour qui la place dans un contexte ou de transformer profondément l'histoire d'amour qu'il a pu vivre. Et il a placé plusieurs indices dans l'œuvre pour nous le suggérer et nous faire douter de la prétention de vérité affichée dans l'ouvrage. Ainsi, l'importance accordée à la représentation de tout ce qui entoure la poésie, le manque d'un mode d'insertion régulier des compositions, l'utilisation de pièces déjà écrites, les dialogues poétiques, commandés ou circonstances de composition inraisemblables suggèrent une affabulation générale sinon partielle dans l'œuvre qui nous font douter de son statut. Mais ce doute, à notre avis, loin de nuire *Le livre du Voir Dit* contribue à lui donner un attrait particulier en plaçant un non-dit mystérieux, reflet des non-dits de l'amour et de la création poétique, dans ses constituants essentiels.

BIBLIOGRAPHIE

- Boulton, M., (2001), "L'idéologie de la forme", dans Hùe (199-208). Trad de D. Hùe "Guillaume Machaut's *Voir Dit*: The ideology of form", *Courtly literature: culture and context*, Amsterdam, Benjamin, 1990, pp. 39-48.
- Cerquiglini-Toulet, J., (2001a), «Le clerc et l'écriture», dans Hùe (2001), pp. 133-156.
- Cerquiglini-Toulet, J., (2001b) «Polyphème ou l'autre de la voix», dans Hùe (2001), pp. 221-234.
- Cerquiglini-Toulet, J., (2001c), *Guillaume Machaut: Le Livre du Voir Dit. Un art d'aimer, una art d'écrire*, Paris: SEDES.
- Cerquiglini-Toulet, J., (2001d), «*Un engin si subtil*», *Guillaume Machaut et l'écriture au XV^eème siècle*, Paris: Champion.
- Hùe, D., éd. (2001), *Comme mon cœur désire. Guillaume Machaut: Le Livre du Voir Dit*, Orléans: Paradigme.
- Imbs, P., (1991), *Le Voir Dit de Guillaume Machaut. Étude littéraire*, Paris: Klincksieck.
- Williams, S.J. (2001a), «Les pièces lyriques dans le *Voir Dit* de Guillaume Machaut», dans Hùe (209-220). Trad. de D. Hùe. Titre original: "The lyric of Machaut's *Voir Dit*: Voir and Voir", *Ars Lyrica*, 7, 1993, pp. 5-15.