

## Littératures de la France médiévale

M. Michel ZINK, professeur

« Froissart et le temps » : le titre du cours et des séances de séminaires qui l'ont illustré et prolongé offre l'apparence de la banalité, mais avec un léger décalage. Le titre attendu aurait été « Froissart et son temps » : voilà qui aurait coulé de source. Jean Froissart est avant tout connu comme chroniqueur des événements de son temps. Ses immenses *Chroniques* sont une des sources principales pour l'histoire du XIV<sup>e</sup> siècle et de la première moitié de la guerre de Cent ans. Elles couvrent les trois quarts de ce siècle (1325-1400). Elles sont exceptionnellement vivantes et détaillées. Elles offrent un reflet de leur époque et sont en même temps loquaces sur la vie, la situation et les activités de leur auteur. Peu d'œuvres permettent aussi bien qu'elles d'étudier un auteur et son temps.

Telle n'était pas pourtant la visée de ce cours. Ce n'était pas un cours d'histoire et il ne prétendait pas étudier la réalité du XIV<sup>e</sup> siècle à travers les *Chroniques* de Froissart, mesurer leur degré de véracité ou compter leurs erreurs. C'est là un travail d'historien, et qui pour l'essentiel est déjà fait. On ne s'est pas non plus penché sur la biographie de Froissart, en elle-même ou dans la perspective d'une étude de « l'homme et de l'œuvre ». Ce qui a été tenté est bien une réflexion sur « Froissart et le temps », c'est-à-dire sur la perception et l'expression du temps dans l'œuvre de Froissart, et dans toute son œuvre : non seulement dans les *Chroniques*, mais aussi dans son abondante œuvre poétique et dans son long roman de *Méliador*.

Ce projet soulevait au départ des questions générales : pourquoi étudier la perception et l'expression du temps dans une œuvre littéraire ? Pourquoi choisir de le faire dans une œuvre du Moyen Âge, et particulièrement du XIV<sup>e</sup> siècle ? Pourquoi précisément chez Froissart ? Pourquoi dans toute l'œuvre de Froissart, alors qu'elle est en apparence très hétérogène ?

Répondre à ces questions, et montrer ainsi la pertinence de la perspective choisie, exigeait un minimum d'information préalable. Il fallait bien commencer un peu par l'homme et l'œuvre, ou alors les supposer d'entrée de jeu parfaitement

connus. On a transigé en consacrant un exposé initial à un rappel à la fois, et fatalement, trop long, trop bref, trop plat. Mais cette platitude même, on a tenté de l'utiliser pour ouvrir la voie qui allait être la nôtre. Froissart est un auteur qui raconte et un auteur qui se raconte. Parler de lui, c'est être constamment soumis à la tentation de raconter et de le raconter. C'est ce qu'on fait la plupart de ceux qui lui ont consacré des monographies (au moins les plus anciens d'entre eux) : Shears, Mary Darmesteter, Julia Bastin. C'est ce que faisait déjà le baron Kervyn de Lettenhove dans un volume entier en tête de son édition. C'est ce que fait encore Georg Jäger. Qu'est-ce à dire, sinon qu'homme du récit, et qui ne se laisse aborder que par le récit, Froissart est homme du temps, et qui ne se laisse aborder que par le temps, s'il est vrai que le temps est récit ? Chroniqueur qui raconte et poète qui se raconte — mais il se dérobe sans cesse à cette dichotomie trop simple, car aussi bien il se raconte dans ses *Chroniques* et raconte dans ses poèmes —, il ne cesse de confronter « le temps du monde » et « le temps de l'âme » : avec cela, on a déjà tout dit. Commencer, comme nous l'avons fait, par céder à la tentation de le raconter, c'était accepter cette appréhension du temps sous la forme du récit à laquelle il nous est impossible d'échapper. C'était une facilité, mais une facilité qui confirmait par avance la validité et la force de notre approche. Une facilité qui, si nous la pensions en même temps que nous y céditions, nous mettait sur la voie de nos analyses ultérieures, en même temps qu'elle nous permettait de rappeler les faits indispensables.

Le premier de ces faits indispensables, et le point de départ si l'on raconte Froissart, est la date de sa naissance : 1333 ou 1337. L'analyse et le commentaire des témoignages de Froissart lui-même sur ce point, de leur raison d'être, de leur valeur factuelle ou symbolique, ont occupé la première séance du séminaire. Ils sont nombreux, mais contradictoires. La conclusion est que Froissart n'était pas tout à fait au clair touchant le temps de sa propre vie. Cet historien soucieux des dates et de la chronologie — même s'il commet des erreurs, qui ne sont pas, au demeurant, aussi graves ni aussi fréquentes qu'on l'a dit —, cet homme si attentif à rappeler dans son œuvre les événements de sa vie, ce poète si attentif à la confrontation des âges de la vie, au poids du souvenir et de la réminiscence, on le voit hésiter sur son âge. Rien de plus commun, dira-t-on, à une époque où il n'y a pas d'état civil. Aussi n'est-ce pas l'incertitude qui frappe, mais le fait qu'il soit indifférent à Froissart de se donner plusieurs années de naissance, alors qu'il est si attentif à sa propre vie et si soucieux à maintes reprises de préciser quel était son âge à un moment donné. Au demeurant, il ne donne en réalité jamais sa date de naissance, mais il s'attribue à des années différentes des âges incompatibles. L'important, ce sont les divergences : le fait que Froissart semble ne pas avoir toujours le même avis sur la question. Le fait qu'il ne situe pas clairement la date de sa naissance (qu'elle soit exacte ou erronée, ou incertaine à ses propres yeux) au regard des événements dont la relation est l'objet même de sa grande œuvre. Comme si la date de sa naissance était une matière privée jusqu'à en être subjective, comme si seul comptait le sentiment qu'il a de son âge à un moment

donné — sentiment susceptible de variations. Comme si ce chroniqueur du temps objectif avait de l'expérience du temps une conception proprement augustinienne, celle d'un temps purement subjectif, celle d'un passé qui n'existe que dans la mémoire, et donc dans le présent. Aussi bien, la suite du cours allait montrer que c'est-là le fondement même de sa poésie. L'hésitation sur sa date de naissance confirmait donc à elle seule la pertinence de notre approche : Froissart et le temps.

L'exposé qui a retracé dans leurs grandes lignes la vie, la carrière et l'œuvre de Froissart, a abouti aux conclusions suivantes. Tout d'abord, on ne saurait trop insister sur la rupture, et dans une certaine mesure le traumatisme, de l'année 1369. Quelle qu'ait été l'activité littéraire de Froissart avant 1369, nous ne pouvons en avoir qu'une idée imprécise, uniquement fondée sur ce qu'il nous en dit. Impossible de savoir où en étaient les *Chroniques* ; tout au plus peut-on supposer que certains poèmes lyriques (ceux des fêtes de Chambéry ?), certains dits assez brefs (le *Débat du cheval et du lévrier*, le *Dit du bleu chevalier*, le *Temple d'Honneur*) datent de cette période. En revanche, le début des années 1370 voit une sorte d'explosion de la production poétique et historique : l'*Espinette amoureuse*, la *Prison amoureuse*, le *Joli buisson de Jeunesse* sont composés entre 1369 et 1373, année qui voit également l'achèvement de la première mise en forme du Livre I des *Chroniques*. La fin de la décennie voit la poursuite des *Chroniques* et la rédaction de *Méliador*, qui était nécessairement rédigé, au moins en grande partie, à la mort de Wenceslas en 1383. A partir du voyage en Béarn (1388-89) et jusqu'à la fin de sa carrière, Froissart semble ne plus guère s'occuper que des *Chroniques* et organiser sa vie tout entière autour d'elles, bien qu'il offre un recueil de ses poèmes à Richard II en 1395 — mais ce sont des poèmes anciens —, et bien que le *Dit du florin* soit de 1389 — mais c'est un poème qui est presque une excroissance des *Chroniques*. La belle affaire : il est naturel que le patronage de Wenceslas l'ait poussé vers la poésie, que l'indépendance financière et les loisirs procurés par la cure d'Estinne-au-Mont puis par le canonicat de Chimay aient été favorables à la grande entreprise des *Chroniques*.

Mais cet ensemble de faits suggère aussi autre chose. Le retour au pays natal, alors qu'il est orphelin de la reine Philippa, favorise la production poétique, et tout de suite, dès 1369, la plongée dans l'enfance de l'*Espinette amoureuse*. Mais il favorise sans doute aussi la filiation avec son compatriote Jean le Bel. La mort de Jean le Bel qui survient précisément cette année-là, la même année que celle de Philippa (et n'oublions pas qu'il était dans l'esprit de Froissart lié à elle, puisqu'il était un proche de Jean de Beaumont), a certainement joué un rôle dans le vrai départ de *Chroniques* qui se greffent explicitement sur les siennes et, dans les premiers chapitres, les recopient souvent purement et simplement. La mort presque simultanée de la mère et du père spirituels paraissent provoquer un choc bénéfique pour la mise en branle de l'activité littéraire.

Un équilibre est alors trouvé dans la dichotomie entre poésie et chroniques. Mais à partir du livre III où les *Chroniques* prennent un tour et un ton si nouveaux, le personnage et la personnalité de Froissart les investissent à un point tel, elles

absorbent inversement à un point tel son activité, ses ressources intellectuelles et sa sensibilité, qu'il ne semble plus guère y avoir de place pour d'autres formes littéraires, sinon quand elles peuvent marginalement enrichir les *Chroniques* de leur substance. On voit alors les *Chroniques* combiner au temps de l'histoire un temps proprement poétique, le temps du récit et le temps de la mémoire. Du simple point de vue biographique, Froissart nous induit en erreur en suggérant qu'il travaille à ses *Chroniques* depuis l'âge de vingt ans. Il ne s'y emploie vraiment qu'après la mort de Philippa et après celle de Jean le Bel. Et les *Chroniques* nous induisent en erreur par leur apparente continuité. Il y a deux ouvrages différents, les deux premiers livres d'une part, les deux derniers de l'autre. L'ultime et tardive rédaction du livre I porte la marque de cet autre ouvrage que sont les deux derniers livres. Un autre ouvrage qui mériterait davantage le titre de mémoires. Un autre ouvrage, parce qu'en rattrapant le temps de l'événement, en racontant au jour le jour — et pourtant ce ne peut être au jour le jour — Froissart modifie le temps de l'écriture. Un autre ouvrage parce que le temps d'une vie, il a découvert une autre nature du temps littéraire.

Enfin, la relation qui unit chez Froissart le temps de la vie et celui de l'écriture, chacun donnant forme à l'autre, a été examinée dans la perspective d'une analyse un peu différente. On s'est attaché à montrer comment, dans l'image que Froissart se fait et veut donner de lui-même, un livre doit toujours lui servir d'introduction, livre rédigé antérieurement au moment où il apparaît sur la scène du monde et s'y fait une place. Il est toujours précédé par un livre. Dans le temps tel qu'il le vit, il y a toujours un livre antérieur. Toute sa vie, ses livres lui ont servi de recommandation. En 1361, lorsque tout jeune homme, à peine débarqué de son Hainaut natal, il s'introduit auprès de sa compatriote, la reine Philippa, en lui présentant, si on l'en croit, une première ébauche de ses *Chroniques*. En 1366 et en 1369, les comptes de la cour de Brabant révèlent qu'il a bénéficié des libéralités duciales en remerciement d'ouvrages offerts à Jeanne et à Wenceslas. En 1388, sa réputation et la recommandation de Guy de Blois ne lui paraissent pas suffisantes pour l'introduire auprès de Gaston Phébus : il lui présente *Méliador* dont il lui fait la lecture. En 1395, désireux de revoir l'Angleterre, il demande à ses protecteurs des lettres de recommandation auprès de Richard II et fait copier à l'intention du souverain un somptueux recueil de ses poèmes dont il parviendra non sans mal à lui faire présent — l'enquête des *Chroniques* meublant le délai qui repousse l'audience royale. Chaque fois que le don du livre est mentionné par Froissart lui-même, on voit que ce don sert à introduire l'auteur auprès du destinataire, mais aussi à le mettre en scène, à le montrer aux prises avec le travail de gestation et d'écriture de cet autre livre, dans lequel le don est mentionné.

Poète, il ne procède guère différemment. Dans la fiction de ses poèmes, il compose d'autres poèmes ou produit d'autres livres destinés à lui servir d'introduction ou de truchement. Partout il apparaît comme un homme qui éprouve le besoin de se définir par un temps antérieur à celui dans lequel il se présente —

un temps antérieur qui est celui d'une œuvre préalable. Un homme adossé à un passé qui est celui de ses écrits, un homme qui a perpétuellement besoin que, dans le présent où il se met en scène, ces écrits exhibés, offerts, lus à voix haute, parlent pour lui, qu'ils plaident sa cause auprès de la reine Philippa, auprès du comte de Foix, auprès du roi Richard, auprès de sa bien-aimée, auprès de l'essaim moqueur des jeunes filles, auprès du duc de Brabant, dont il se veut à la fois le Mentor sentimental et l'obligé.

Ce souci traduit d'abord, sans doute, une inquiétude sociale, celle d'un homme qui n'appartient pas au monde dans lequel il cherche à se faire admettre et qui a besoin, croit-il, pour y parvenir de cette offrande du livre, une offrande qui, tout en affichant sa marginalité d'homme de lettres, justifie par là-même et excuse son intrusion. Froissart a mené une vie de témoin et de spectateur d'un monde prestigieux qu'il n'a cessé de fréquenter sans jamais lui appartenir, situation qui est analogue, comme Peter Ainsworth l'observe avec finesse, à celle qu'il prête au narrateur de ses principaux poèmes, en une imbrication de la frustration sociale et de la frustration érotique. Il ne cesse d'insister sur l'argent qu'il a gagné et sur les libéralités de ses mécènes, car cet argent est le signe d'une reconnaissance sociale due à son activité littéraire et à la valeur qu'on lui reconnaît.

C'est ainsi que la vie de Froissart est faite d'une alternance de retraites consacrées à la composition de ses ouvrages et de voyages consacrés à l'exhibition de ceux-ci et de lui-même ainsi qu'à la préparation de ses ouvrages futurs. Mais Froissart se peint aussi comme un homme qui dès ses débuts s'introduit dans le monde et s'y fait une place grâce à un livre écrit au préalable — cette première version des *Chroniques*, apparemment en vers, qu'il aurait apportée avec lui « toute compilée » lors de son arrivée en Angleterre en 1361 et présentée à la reine Philippa. Un nouvel examen de cette question débattue a conduit à la conclusion que cet ouvrage était bien un poème consacré aux guerres de son temps, mais non pas une première mouture en vers des *Chroniques*. Ce premier essai en vers a pu se réduire à fort peu de chose, mais il était nécessaire qu'il fût pour que naquît son auteur, puisque celui-ci s'est toujours vu comme l'enfant de ses livres.

A partir de ce point, la question qui soustend le thème du cours a été reprise sous un autre angle. Après avoir montré la pertinence du sujet « Froissart et le temps » à partir des données biographiques et de la physionomie générale de l'œuvre, on a tenté de le faire à partir de l'histoire des formes littéraires de l'époque et de leur interprétation. Je me suis fondé pour cela sur les aperçus développés dans mon livre *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, aperçus qui avaient ensuite trouvé dans mon édition de Rutebeuf un premier champ d'application. En voici les grandes lignes.

Peu de temps après son apparition, le roman passe de la revendication de la vérité référentielle à la revendication de la fiction. Du coup, l'auteur doit payer de sa personne pour définir la vérité dont il est porteur : le roman est envahi par

la subjectivité du romancier. Symétriquement et inversement, la poésie du *dit*, telle qu'elle se développe au XIII<sup>e</sup> siècle, envahie par la narrativité, ne se sent plus tenue à la sincérité qui contraignait le grand chant courtois à modeler son expression sur la perfection idéale et abstraite de l'amour et du moi. Elle suggère une vérité du moi à partir d'un récit anecdotique et fictif du moi, à partir des choses de la vie et de ses contingences, à partir d'une mise en scène du moi.

Cette vérité qui n'est plus celle des faits ou du réel, ni dans le roman ni dans la poésie, est garantie par la communauté des sensibilités, ou, si l'on veut, par l'intersubjectivité. « Le caractère unique de l'aventure ou de l'amour est comme compensé et rendu crédible par l'expérience commune du public, à laquelle il est fait appel soit directement, soit par le biais de la généralisation, abstraite ou allégorique, ou de l'exemplarité, ou de la mise en forme proverbiale ou gnomique » (*Subjectivité littéraire*, p. 77), qui sont encore des formes de la généralisation. D'où un jeu entre le général et le particulier, qui est celui de l'allégorie — que l'on songe à l'éducation sentimentale à la fois particulière et générale du *Roman de la Rose* —, la poésie allégorique étant au Moyen Âge une poésie du moi, de l'intériorité matérialisée à travers la fiction du rêve ou la personnification des instances du psychisme.

Mais dans cette série de termes la question du temps intervient aussi, et en premier lieu sous la forme de l'opposition du passé et du présent. Le roman est d'abord — se veut d'abord — un récit du passé ; le récit du moi que devient la poésie est par définition un récit du présent — et c'est ainsi par l'irruption de la subjectivité que la littérature devient récit du présent, ce qu'elle n'est jamais au départ. Mais l'opposition qui fonde la représentation du temps n'est pas seulement celle du passé et du présent, mais aussi celle du temps du monde et du temps de l'âme. Cette opposition est particulièrement sensible dans la poésie allégorique, qui est à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle l'essentiel de la poésie, car l'enracinement dans un temps particulier (moment du jour ou de la nuit, saison, date parfois énoncée avec précision, âge du narrateur) se combine avec le temps intérieur du rêve.

Enfin, le poème allégorique est une sorte d'autobiographie du moi (une autobiographie fictive, mais révélatrice, et donc vraie). Or, les premières chroniques françaises sont, sinon des autobiographies, du moins des mémoires. Des deux côtés l'histoire du moi se raconte et le temps du moi se saisit dans son déroulement. Ainsi, tandis que le roman est abandonné à la fiction du passé, l'histoire du moi, le présent et la présence du moi, fournissent la matière aussi bien de la poésie que de la chronique.

On voit comment ces réflexions, pour peu qu'on les poussât un peu plus loin et qu'on descendît de quelques décennies le cours de l'histoire littéraire, conduisaient à Froissart. On voit comment son œuvre multiforme peut en être une parfaite illustration, et même les enrichit. Non seulement cette œuvre couvre les diverses formes littéraires en jeu (histoire et histoire du moi, dit et roman), non

seulement elle est explicitement redevable au roman arthurien et au *Roman de la Rose*, mais encore elle est tout entière gouvernée par la relation du moi et du temps — du moi défini par le temps, de la « subjectivité littéraire » définie par le temps. Toute diverse qu'elle est, elle acquiert dans cette perspective une cohérence et même une unité frappante. C'est ce que la suite du cours se donnait pour tâche d'illustrer.

En marge de son développement, cette illustration a d'abord, dans le cadre du séminaire, pris la forme d'une analyse des brouillages du lexique comme indice de l'unité de l'œuvre à travers une comparaison entre l'entrée en matière du *Temple d'Honneur* (1363), celle du *Joli Buisson de Jeunesse* (1373) et celle de la « seconde rédaction » du Livre I des *Chroniques*, rédigée au plus tôt dans le courant des années 1370. On retrouve dans ces trois textes le même lexique, les mêmes tournures, la même façon de relier la mémoire à l'écriture, que cette mémoire soit la mémoire intime du souvenir ou la mémoire historique qui prétend à la connaissance objective du passé. Cette relative uniformité, ou au moins la présence de ces échos — marque à la fois d'une cohérence et d'un brouillage, car les contextes sont très différents — peuvent être interprétés comme les indices d'une unité inattendue de l'œuvre et du projet littéraire qui la soustend.

Ainsi, l'œuvre de Froissart est gouvernée par la relation du moi et du temps. Il n'est pas seulement possible de mettre en évidence cette relation dans chacun de ses ouvrages, mais aussi de montrer que son œuvre multiforme et en apparence éclatée trouve en elle son unité. Or cette relation entraîne une redistribution du sens et des effets de l'art littéraire entre les divers genres dont relèvent les productions de Froissart. Ce dernier point a été traité dans les séances ultérieures du cours de façon à faire valoir que les *Chroniques* de Froissart s'articulent à la fois sur l'histoire et sur le roman d'un côté, à la fois sur l'histoire et sur les mémoires de l'autre ; que du même coup elles contribuent à la cassure entre le roman en vers et le roman en prose ; enfin que, dans la cohérence de l'œuvre ainsi révélée, *Méliador* n'est pas véritablement un roman arthurien — et n'est donc ni aussi surprenant ni aussi anachronique qu'on le dit —, mais apparaît plutôt comme une sorte d'excroissance de la poésie personnelle de son auteur — une poésie qui elle-même, pour boucler la boucle, entre en résonance avec les *Chroniques* dès lors que celles-ci deviennent des mémoires.

La matière historique des *Chroniques* présente plusieurs caractères. Froissart n'entretient au départ avec elle aucun lien personnel, à la différence de son prédécesseur et modèle Jean le Bel et à la différence des premiers chroniqueurs français : il ne raconte pas ses souvenirs. Cette matière est vaste, parce qu'elle embrasse des événements très nombreux organisés en séries très complexes, mais elle est cependant limitée aux « guerres de France et d'Angleterre », comme l'auteur l'annonce de façon répétée au seuil de son œuvre. Les événements particuliers qui sont relatés ne sont donc nullement situés, comme le fait volontiers l'historiographie du haut Moyen Âge, dans la perspective de l'histoire universelle, qui permettrait de les rapporter au sens général de l'histoire, celui que donne à

l'histoire la révélation chrétienne, tout en diluant l'enchaînement des causalités particulières. Froissart s'oblige donc à chercher le sens particulier de séries d'événements à la fois limitées et complexes. En même temps, son point de vue, à la différence de beaucoup de chroniques de son époque, n'est pas celui d'une histoire nationale, et ce recul ajoute à sa complexité. Complexité d'autant plus grande, enfin, que, dans sa volonté de dégager les effets et les causes, Froissart combine plan logique et plan chronologique. Et cela sans même parler du troisième paramètre — l'ordre de l'enquête — qui vient se combiner aux deux autres dans les livres III et IV.

Ce dernier point relève de la relation entre histoire et mémoires. Mais en quoi les autres orientent-ils vers une relation entre l'histoire et le roman ? C'est que Froissart, confronté à la nécessité de rendre sensible et en même temps de démêler la complexité de sa matière, a recours au type d'écriture qui, de son temps, est par excellence producteur de sens, dans le domaine des lettres vernaculaires : l'écriture romanesque, et plus précisément celle du roman en prose. On s'est efforcé d'analyser dans le cours les procédés de composition et de style ainsi que les éléments idéologiques qu'il lui emprunte. On a relevé les nombreuses allusions explicites que, parfois à la suite de Jean le Bel, il fait à la matière arthurienne.

On a conclu de ces analyses que le recours à l'écriture et à l'univers du roman ne vise pas seulement, ni même généralement, à donner aux *Chroniques* une coloration romanesque et moins encore à laisser croire que la vie est un roman. Au contraire, il fait ressortir l'inadéquation du rêve chevaleresque et de la réalité, et montre en même temps que la réalité — l'histoire de ces années et de ces guerres — s'est modelée sur les déformations et les brisures de ce rêve. Il donne ainsi un sens aux *Chroniques*, de même que dans les romans bretons le sens naît de la mise en danger — pire encore : de la mise en doute — des valeurs qui paraissent le fonder.

Mais cette mise en doute est progressive, et nous retrouvons ici la question du temps dans une double perspective. Froissart, cela est certain, a d'abord été ébloui par le monde chevaleresque dans lequel il était introduit et par la gloire des guerres dont il entendait le récit. Il a cru, le prologue du livre I le montre, à une sorte d'avènement de la chevalerie, à l'accomplissement dans la réalité et dans le présent du rêve chevaleresque relégué jusque là dans le passé et la fiction romanesques. Voilà que les exploits du passé arthurien, on les vivait. La référence romanesque dans les *Chroniques* sert tout à la fois à une réflexion sur le fait et le sens, sur le passé et le présent, sur la réalité et la fiction. Mais dans le « temps de Froissart » qu'est le temps de sa vie et de sa maturation, un moment est venu où il a cessé de croire qu'il assistait à cet événement unique dans l'histoire, l'avènement de la chevalerie : le ton de la fin des *Chroniques* et de la dernière rédaction du livre I le montrent. Froissart semble avoir cru un temps que l'histoire de son époque était importante, parce qu'elle voyait l'incarnation du rêve chevaleresque dans la réalité. Puis il a compris que le roman pouvait lui fournir un modèle d'écriture apte à la production du sens, mais que le sens même du roman,

du roman d'aventures et d'amour, n'était pas celui de l'histoire. Et comme, à la différence de la plupart de ses contemporains, il ne se contente pas d'accuser les caprices de Fortune et les révolutions de sa roue, et ne croit guère que les malheurs des hommes sont un châtement de Dieu, cet homme qu'on a dit naïf finit par être plus lucide et plus désabusé que beaucoup, comme le montre, par exemple, son récit du désastre de Nicopolis. Ce moment de la désillusion arrive lorsque Froissart n'a plus à tourner ses regards vers un passé, certes proche, mais déjà embelli, mais à rendre compte du présent et de l'actualité qu'il a sous les yeux.

Si on reprend la question générale posée par Paul Veyne — du point de vue du lecteur, quelle différence y a-t-il entre l'histoire et le roman ? —, on voit que Froissart a d'abord tenté de répondre qu'il n'y en avait pas ou qu'il n'y en avait plus. Il a commencé à écrire ses *Chroniques* en référence au modèle romanesque à la fois pour les charger de sens et pour suggérer qu'elles relatent l'histoire d'une époque qui abolit la différence entre l'histoire et le roman en réalisant le rêve et l'idéal romanesques. Il se trouve qu'il le fait à un moment où le roman généalogique, qui avait toujours été très vivant dans le monde anglo-normand, de *Waldef* à *Fouke le Fytz Waryn*, connaît un grand développement, comme en témoignent les deux romans de *Mélusine* et bien d'autres un peu plus tard (*Sires de Gavre*, *Gillion de Trazignies*, *Baudoin de Flandres*) et où, peut-être en partie par un choc en retour de sa propre influence, à lui Froissart, et parce qu'il a détourné vers l'histoire le sens du roman, le roman retrouve en partie l'écriture de l'histoire. Le démon du seigneur de Corras, l'ours parlant de Pierre de Béarn, les nymphes de Céphalonie mêlés à l'histoire du comté de Foix et à celle de la croisade de Nicopolis d'une part ; le mariage d'Elinas avec Pressine et celui de Raymondin avec Mélusine mêlés à l'histoire de la famille royale des Lusignan de Chypre d'autre part : entre les deux séries d'épisodes une similitude existe.

Mais lorsque le temps vécu par Froissart lui-même — le temps de sa vie et de ses voyages, la longue patience de l'enquête et de la rédaction, le temps intérieur du souvenir et de la nostalgie —, lorsque ce temps envahit le temps de l'histoire, et le recouvre même parfois, son irruption dans les *Chroniques* fait voler en éclats le rêve romanesque. La combinaison du temps des événements et du temps « autobiographique », du temps objectif et du temps subjectif est alors beaucoup plus proche de celle que l'on constate dans la poésie (à telle date précise, à telle heure de tel jour de telle année, j'ai eu telle vision qui, le temps d'un rêve, m'a ramené dix ans en arrière dans ma propre vie ; ou, comme le Machaut du *Jugement du roi de Navarre* : tel soir d'octobre de telle année, alors que la peste avait telles conséquences sur la démographie et l'économie, alors que les juifs faisaient ceci et les flagellants cela, je me suis endormi et j'ai rêvé que le débat de casuistique amoureuse de mon rêve précédent se poursuivait). On est ainsi amené à envisager d'un seul regard les chroniques-mémoires que sont les livres III et IV, la circulation entre poésie et chroniques et l'injection de l'inspiration poétique dans les *Chroniques* que l'on y constate. Tout cela parce que le témoi-

gnage direct de Froissart sur l'actualité (ou son témoignage direct sur des témoignages directs) et la soumission du temps des événements à celui de sa vie dans la conception et l'organisation des chroniques ont fini par saper l'emphase romanesque.

Autrement dit, un moment vient où Froissart ne croit plus à l'avènement de la chevalerie. L'âge et l'expérience venant, à mesure aussi qu'il devient plus exigeant avec l'information qu'il recueille et qu'il la contrôle plus soigneusement, il découvre que les comportements politiques et même militaires se conforment rarement à l'idéal chevaleresque. Mais cette prise de conscience coïncide avec une mutation qui modifie la nature même des *Chroniques*. Au moment où elles rattrapent l'événement, où elles n'ont plus pour objet le récit d'un passé, même proche, mais le traitement de l'actualité, leur méthode change.

L'ouvrage change de nature, parce que le moi de Froissart s'y inscrit de façon nouvelle. Cette mutation s'opère dans le livre III, à la faveur du récit du célèbre voyage en Béarn. On a eu scrupule à s'attarder trop longtemps sur cette partie des *Chroniques*, qui est la plus connue et la plus commentée. Il fallait bien pourtant lui reconnaître la place qui lui revient, et qui n'est pas usurpée. On a cependant ajouté aux considérations attendues sur le livre III des observations tendant à montrer que la mutation n'est pas liée aux circonstances du voyage en Béarn, mais qu'elle touche l'entreprise tout entière des *Chroniques* et l'idée que Froissart s'en fait. Pour cela, on s'est attaché à mettre en évidence que les innovations du livre III sont aux yeux de Froissart des acquis définitifs, qu'elles se prolongent dans le livre IV et influent à la même époque comme rétrospectivement sur l'ultime rédaction du livre I, celle du manuscrit de Rome.

Une étude de détail a d'abord fait apparaître que l'originalité du livre III se marque dès le début par l'organisation de la matière et du récit. Les tout premiers mots du livre réunissent implicitement, mais en présentant leur lien comme une évidence, les deux éléments nouveaux et essentiels que sont l'actualité des événements rapportés et l'investissement personnel de l'auteur. S'occuper des « besognes prochaines », « fraîches et nouvelles », fait plaisir à l'auteur. Dès les premiers mots, Froissart se met en scène dans la relation à son travail, la façon dont il l'organise, les satisfactions qu'il en tire, et cela au regard d'une actualité proche dans l'espace aussi bien que dans le temps. Les considérations sur lui-même, l'auteur, sur son patron, sur la valeur de son œuvre, sur les ressources physiques et intellectuelles qui sont les siennes — bref, sur tout ce qui le définit et le met en valeur comme auteur des *Chroniques* —, ces considérations sont placées comme un pivot entre ce que les *Chroniques* ont été jusque là et ce qu'elles seront désormais. Enfin, la décision de poursuivre son récit, celle d'en changer l'orientation, celle de poursuivre son enquête, mais sur un autre champ, et celle d'entreprendre un voyage en Béarn, sont totalement imbriquées et inséparables dans la construction des phrases et dans leur mouvement comme dans l'organisation des premiers chapitres.

Une lecture cursive donne l'impression d'une succession de récits amenés et enchaînés par les hasards du quotidien et les événements du voyage, transcrits tels que Froissart les a recueillis de la bouche de ses informateurs, dans leur verve spontanée. Les choses sont en réalité plus complexes et l'organisation de l'ensemble remarquablement travaillée. D'entrée de jeu, Froissart se met en scène et se projette au terme de son voyage, pour que le lecteur mesure d'emblée l'importance de ce voyage et celle du personnage de Gaston Phébus. Il lie ensuite sans avoir l'air d'y toucher et par d'invisibles artifices ce qui fait officiellement l'objet de son enquête (les affaires ibériques) et ce qui constitue à la fois le but, la séduction et le mystère de son voyage : l'énigmatique et fascinante figure de Phébus, les secrets tragiques de la cour d'Orthez. Froissart joue ainsi sur les deux tableaux : la fraîcheur du récit qu'il prétend restituer tel qu'il l'a entendu et dans toutes ses circonstances ; la méthode de son propre travail, qu'il expose, et qui permet, si l'on peut dire, la conservation artificielle de la fraîcheur.

Le point qui a été le plus souvent relevé est que les récits d'Espan de Lion, et ceux des autres informateurs, sont amenés et conclus de façon à s'insérer avec naturel dans les péripéties du voyage, qui les mettent en valeur et qu'ils mettent en valeur. L'exemple toujours cité est celui des remparts de Cazères, mais il en est bien d'autres, dont on a analysé certains. Tout est fait pour ménager le suspens autour du but du voyage : Gaston Phébus et les drames indicibles de la cour d'Orthez. Ce suspens se nourrit à la fois des révélations et des impasses de l'enquête.

Tous ces procédés se retrouvent dans le livre IV, de son admirable prologue au récit nostalgique du voyage en Angleterre de 1395, et dans la dernière rédaction du livre I, où, par exemple, Froissart se montre chevauchant en compagnie d'Edouard Despenser et écoutant ses anecdotes d'une façon qui rappelle le voyage avec Espan de Lion.

L'œuvre tourne ainsi de plus en plus, à mesure qu'elle avance, à la confrontation des strates du passé. Le récit autobiographique, qui colle à l'actualité, est écrasé dans le temps à mesure que se creuse davantage la profondeur du souvenir : le récit du livre III commence à la fin de 1388, quand Froissart se met en route pour le Béarn, mais pour remonter tout de suite aux années 1370, et même avant. Le livre IV en est la suite dans la perspective de la vie et des voyages de Froissart et son récit commence en 1389 : toute la matière du livre III a été appelée par les trois mois du séjour à Orthez. Froissart est amené à se mettre de plus en plus en scène pour mesurer la profondeur du passé à l'aune du souvenir, les siens et ceux des autres, à l'aune de son vieillissement, à l'aune de l'extension de son œuvre dans la durée, de l'amoncellement des pages nouvelles, de la réécriture des pages anciennes. C'est au prix de cette mesure du passé qu'il devient capable de fixer dans ses *Chroniques* l'actualité de son temps. C'est au prix de cette mesure du passé qu'il y est présent.

Le changement qui marque les *Chroniques* à partir du livre III et qui oppose les deux derniers livres aux deux premiers ne doit toutefois pas laisser croire que

Froissart ne considérait pas son œuvre comme un tout et ne jetait pas sur elle un regard synthétique. On a tenté de le montrer en avançant l'hypothèse que les *Chroniques* ne sont pas interrompues, comme on le pense souvent, mais que la fin du livre IV se veut une manière de conclusion générale. L'œuvre s'ouvre, à la suite de celle de Jean le Bel, sur la déposition et la mort d'Edouard II. Elle s'achève sur la déposition et la mort de Richard II. Froissart part de Jean le Bel, le copie ou l'imité, se l'approprie, le prolonge, le dépasse, et pour finir profite des fausses répétitions de l'histoire pour clôre son ouvrage sur un épisode analogue à celui qui l'a ouvert et qu'il empruntait à son devancier. Cet épisode ne serait donc pas le dernier par hasard — parce que la mort aurait arrêté la main de Froissart ou pour toute autre raison —, mais de façon méditée. Une méditation qui porterait sur la mort des rois et les jeux du destin.

Une lecture minutieuse de la fin des *Chroniques* a permis d'étayer cette argumentation. Elle a tiré parti de l'organisation et de l'enchaînement des épisodes, des particularités de l'art du récit et du style, des circonstances dans lesquelles l'auteur se met pour la dernière fois en scène, des détails attendus et de ceux qui sont en apparence aberrants dans le dernier chapitre. Ce dernier point suggère que Froissart a délibérément arrêté sa chronique sur les événements de 1399, bien que les dernières pages aient été rédigées quelques années plus tard. La déposition du pape Benoît XIII, dont il fait état, est en effet postérieure à cette date. La placer en 1399 lui permet de la rapprocher de celle de Richard II et de celle de l'empereur d'Allemagne. Ses considérations finales sur les aléas de la fortune en tirent plus de force et d'éclat.

On est revenu ensuite sur la question de la relation entre chroniques et roman, mais cette fois à partir de *Méliador*. Depuis sa redécouverte par Auguste Longnon, ce roman a surpris par son anachronisme : pourquoi Froissart a-t-il composé dans les années 1380 un roman arthurien en vers, alors qu'il ne s'en était plus fait depuis un siècle ? La réponse généralement proposée se fonde plus ou moins explicitement, et quelque formulation qu'elle reçoive, sur une analyse du caractère, des opinions, des goûts, des fréquentations de Froissart : un esprit conservateur, porté à la nostalgie, admirateur un peu béat des fastes, des gloires et des valeurs chevaleresques ; un homme de lettres formé à la cour d'Angleterre, milieu qui avait cessé dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle de lancer ou même de suivre les modes littéraires et qui, devenu lui-même conservateur dans ce domaine, était précisément resté fidèle plus longtemps que le continent à la tradition du roman arthurien en vers. On a suggéré dans ce cours même que les *Chroniques* de Froissart s'inspirent du modèle romanesque et empruntent au roman son mode de production du sens, sa réflexion sur les valeurs chevaleresques et la prouesse. Les *Chroniques* sont en prose et leur modèle immédiat dans l'ordre romanesque est le roman en prose. Il y aurait aux yeux de Froissart une sorte de translation du sens du roman en vers au roman en prose et du roman en prose à l'histoire, au terme de laquelle le roman en vers ne serait plus qu'une coquille vide de sens. D'où une certaine *insignifiance* de *Méliador* au regard des *Chroniques*. Mais

pourquoi ramasser cette coquille ? Pourquoi Froissart aurait-il voulu ranimer une tradition que lui-même aurait contribué à vider de sa substance ?

D'autre part, ce roman, auquel Froissart a probablement encore travaillé après la lecture qu'il en a faite à Gaston Phébus en 1388-89, n'est pas une œuvre de jeunesse. Froissart n'est plus le jeune homme fraîchement débarqué en Angleterre de son Hainaut natal, fasciné par la cour de sa compatriote la reine Philippa et par les récits avantageux que lui font les combattants des guerres franco-anglaises. Il ne croit plus vraiment que ces guerres marquent l'avènement de la chevalerie et sont l'occasion de vivre le rêve romanesque. Il perce à jour avec une lucidité croissante les calculs que dissimule la pose chevaleresque. Ses *Chroniques* prennent un tour de plus en plus analytique, critique, voire désabusé. Œuvre de jeunesse, Méliador serait en harmonie avec ce que l'on peut deviner des dispositions de Froissart dans ces années-là. Œuvre de la maturité déclinante ou du début de la vieillesse, le roman détonne davantage.

La réponse proposée a été que *Méliador* n'est qu'en apparence un roman arthurien. Le passé auquel il se réfère est moins le mythe arthurien que la mémoire du poète. Sa manière, son style, ses péripéties, les situations qu'il traite, le rapprochent beaucoup plus de la poésie de Froissart lui-même, de ses grands *dits* narratifs à caractère personnel, que des romans de Chrétien de Troyes et de ses successeurs. Camel de Camois, Méliador, Agamanor, embarrassés ou euphoriques face à l'impénétrable complicité des jeunes filles ; Sagremor rêvant de celle qu'il aime et plus tard méditant sur le souvenir de ce rêve ; la chasse et l'amour ; la médiation du portrait et du poème pour accéder à la femme aimée : tout cela est en continuité avec la poésie de Froissart. Le roman tout entier est un jeu poétique sur un canevas arthurien. Aussi bien, les poèmes de Wenceslas de Luxembourg qui y sont insérés le désignent comme tel. Si on le découpe, comme l'a proposé Peter Dembowski en actes séparés par des entractes, l'essentiel est dans les entractes et le roman tout entier n'existe, comme pourrait le dire Virginia Woolf, que *between the acts*.

Pour finir, on a abordé la question de l'expérience et du sentiment du temps tels qu'ils s'expriment à travers l'expérience de l'amour dans la poésie de Froissart, et particulièrement dans *l'Espinette amoureuse* et le *Joli Buisson de Jeunesse*. L'histoire d'amour qui court à travers ces deux poèmes est évanescence. Le poète ne prétend même pas l'avoir vraiment vécue. « L'espinette amoureuse » et le « joli buisson de jeunesse » ne peuvent être atteints que dans la vision, le rêve, le souhait ou le regret. Dans le premier poème, l'histoire d'amour « se termine avant d'avoir commencé » (W. Kibler). Dans le second, elle est ravivée par le souvenir et par le rêve alors qu'elle est depuis longtemps passée. Pourtant, d'une façon qui paraît presque absurde, le temps de cette non-histoire, son écoulement, ses repères, et même ses dates, sont très fermement marqués et constamment rappelés.

Il y a là, bien sûr, la traditionnelle impossibilité de saisir « le présent de l'amour » qui soustend le grand chant courtois et que le *Roman de la Rose* avait

mise en valeur et montée en épingle. Le discours amoureux ne peut être un discours que de l'anticipation ou du souvenir. L'articuler autour des signes du temps, celui de l'écriture et celui de la vie, est un moyen de mettre ce caractère en évidence.

Mais il y a là aussi, et dans le cas particulier de Froissart, une certaine façon de parler de soi qui est à la fois en correspondance et en opposition avec celle des *Chroniques*. Car si les repères du temps sont dans sa poésie fortement marqués sans être pour autant les repères d'une histoire, c'est qu'ils ont pour fonction de structurer, non pas le contenu, mais l'expérience même du temps, l'activité de l'esprit qui définit le moi comme émergence du passé dans le présent et comme une construction du passé par le présent, construction déterminée par les mouvements affectifs et qui détermine à son tour la conscience et la représentation cohérente du moi. Les *Chroniques* proposent une représentation du moi insérée dans le temps de l'histoire ; les poèmes construisent une représentation du moi structurée par le processus de la réminiscence, par la présence du souvenir à la conscience, cette conscience qui n'est que dans le reflet du souvenir.

Ces deux éléments — l'impossibilité de saisir le présent de l'amour d'une part et de l'autre l'expression d'une conscience de soi structurée par l'expérience du temps et par la mémoire — sont complémentaires. Le moi amoureux est un produit de la mémoire. L'exercice de la poésie est un exercice de la mémoire. Un poème d'amour est un discours sur le passé. Éprouver l'amour, c'est éprouver l'écoulement du temps par le jeu de la mémoire, celui de la réminiscence et de l'oubli, celui des collusions du passé et du présent.

De *l'Espinette amoureuse* au *Joli Buisson de Jeunesse*, c'est la même histoire sentimentale qui se poursuit. Le narrateur retrouve en rêve dans le second de ces poèmes celle dont, dix ans auparavant, il s'était épris dans le premier. Mais de cette histoire sentimentale nous ne saisissons que les prologomènes enfantins et l'ébauche inachevée dans *l'Espinette amoureuse*, qui se clôt sur l'incertitude et le suspens, pour n'en retrouver que le souvenir et la réactualisation illusoire et onirique dans le *Joli Buisson de Jeunesse*. Le blanc entre les deux poèmes, entre le seuil de l'enfance et celui de la vieillesse, est le blanc de l'amour enfui et du temps perdu.

On a étudié le sens qu'il convient de donner dans cette perspective à l'entrée en matière sans cesse retardée de *l'Espinette amoureuse* et à la longue évocation de l'enfance et des jeux d'enfants qui a fait la gloire — relative — de ce poème. On a mis en évidence le jeu sur le mot « ébats », appliqué aux ébats de l'enfance comme à ceux de l'amour. Car les ébats de l'enfance sont présentés par le poète comme les seuls vrais ébats de l'amour : on ne connaît l'amour qu'avant d'avoir pu le connaître, et ensuite, quand on l'a connu, on a tout le reste de la vie pour se remémorer et pour regretter cette enfance dont les ébats anticipaient ceux de l'amour encore inconnu. Seul l'enfant qui ne sait pas encore aimer jouit de l'amour. Seul, même, lui qui l'ignore, il le connaît. Plus tard, la découverte de

l'amour est celle d'un réalité de moins en moins réelle, de plus en plus évanescente, au sein de laquelle les signes sont ambigus ou sur laquelle ils n'ont pas de prise. Les impalpables péripéties des deux poèmes se fondent sur cette ambiguïté.

Ainsi l'heureuse coïncidence avec le monde qui marque les activités ludiques de l'enfance, ébats où ceux de l'amour se dessinent déjà, cette coïncidence et cette harmonie disparaissent à jamais du jour où a été acquitté le « péage de l'amour » — expression que Froissart emprunte à Guillaume de Lorris. Il ne reste plus que le choix entre chercher sans cesse la trace de l'amour dans sa préhistoire, dans le passé où il était anticipé, ou poursuivre, en se fiant aux promesses de Vénus, ses signes toujours fuyants et toujours incertains, sans jamais l'atteindre, jusqu'à ce qu'il soit trop tard, jusqu'à ce que même cette quête décevante ne puisse plus trouver place que dans l'illusion du rêve.

Pendant ce temps, la vie passe, marquée par les repères du temps et les références biographiques, les uns et les autres aussi nombreux que trompeurs dans les deux poèmes. Le début du *Joli Buisson de Jeunesse* contient un rappel de la carrière de Froissart et une longue énumération des mécènes qui l'ont aidé de leurs libéralités. Comme il le fera à nouveau dans le *Dit du Florin*, Froissart mesure son succès social à l'argent qu'il a reçu, et à cette aune il mesure sa vie. Dérouler la litanie des mécènes, c'est en retracer le cours et les étapes. Renoncer à les voir est le signe de la vieillesse et de la mort prochaine. L'amour paraît bien loin au seuil de ce poème qui lui est consacré. Composer des poèmes et en tirer gloire et profit est une activité réelle qui occupe et structure le temps de la vie. L'amour ne paraît occuper que le temps du poème, temps qui cumule l'irréalité du souvenir, du passé insaisissable, du rêve et de la fiction littéraire. Il y a l'histoire d'une vie, qui est une vraie histoire, faite de voyages, de rencontres, d'argent gagné et dépensé. Et il y a l'histoire de l'amour, qui n'est pas une vraie histoire, mais l'ombre toujours fuyante d'une anticipation ou d'un regret.

Partout Froissart parle de lui, partout il se raconte. A cet égard ses *Chroniques* et ses poésies se confondent. Les *Chroniques* ne présentent nulle part ses différents mécènes de façon aussi circonstanciée que le *Joli Buisson de Jeunesse*. Nulle part dans ses poèmes on ne trouve d'effusion aussi intime que celle qui constitue l'admirable prologue du livre IV des *Chroniques*. Mais pour lui qui sait mieux que personne ce qu'est une histoire et ce qu'est l'histoire, se raconter, c'est parler de tout de ce qui fait sa vie, sauf de l'amour. Il y a bien une histoire d'amour qui court à travers ses poèmes, mais c'est une histoire sans contenu, car c'est une histoire qui n'a jamais eu de présent. Les jeux de l'enfance, un miroir qui a fixé le reflet aimé et le restitue dans la magie du rêve, un portrait retrouvé qui met en branle le souvenir : l'histoire de l'amour est l'histoire de la mémoire, l'histoire d'une illusion.

Considérée dans sa globalité, l'œuvre de Froissart paraît d'une certaine façon anticiper avec un siècle d'avance celle des rhétoriciens. Comme la leur, elle se partage entre la virtuosité poétique et le discours en prose sur l'histoire et

l'actualité. Mais la parenté ne va pas au-delà de cette répartition formelle. Dans l'œuvre des rhétoriciens, le facteur d'unité sera double : d'une part, bien entendu, l'attention aux ressources et aux jeux du langage ; d'autre part l'inspiration morale et politique qui est chez eux essentielle. Chez Froissart, l'inspiration poétique se situe encore dans la tradition amoureuse et courtoise. Les *Chroniques*, quant à elles, certes attentives à l'écriture, n'ont cependant rien d'un laboratoire sur les effets du langage. L'unité de l'œuvre n'est donc ni thématique ni stylistique. Elle est dans une construction autobiographique fondée sur les divers modes d'accommodation du moi au regard du temps et de la mémoire, et autour de quatre ingrédients : le voyage (après tout, le temps n'est-il pas le mouvement en fonction de l'avant et de l'après ?) et l'argent (le temps, c'est de l'argent qui va et vient), ingrédients communs au moi des *Chroniques* et des poèmes, l'enquête (mémoire de l'autre et mémoire du moi), propre aux *Chroniques*, et l'amour (conçu comme réminiscence jusque dans ses anticipations), propre aux poèmes. Elle joue d'une collusion et d'une opposition entre un moi extériorisé, tourné vers le réel, percevant le temps comme cadre des événements et des expériences qui le remplissent, en un mot comme cadre de l'histoire, et un moi enfermé dans l'intériorité, prisonnier du fantasme et du rêve, pour lequel le réel est insaisissable, l'histoire inexistante, le temps vide ou réduit aux projections illusoire de la conscience.

Une partie du cours a été délocalisée. Deux heures ont été données à l'université de Poitiers le 26 février 1996. Quatre heures dans des universités des Pays-Bas, à l'invitation de la Maison Descartes d'Amsterdam : une heure à l'université d'Utrecht le 26 mars 1996, deux heures à l'université de Leiden le 27 mars 1996, une heure à l'université de Groningue le 28 mars 1996. Quatre heures à l'université de Toulouse-Le Mirail les 30 et 31 mai 1996.

#### *Exposés présentés par des invités dans le cadre du séminaire*

Le 30 janvier 1996, M. Stephen G. Nichols, professeur à l'université Johns Hopkins : « Temps du roman, temps des *Chroniques* : Froissart, Jean d'Arras et la politique franco-anglaise, 1388-1393. »

Le regard que Froissart pose sur les vicissitudes de la maison de Foix et la succession de Gaston Phébus peut être mis en relation avec la crise de la succession royale qui a entraîné la guerre de Cent ans et avec la réflexion qu'elle a suscitée. En particulier, Froissart a pu être influencé par le traité de Richard Lescot, *Genealogia aliquorum Regum Francie quam apparet quantum attinere potest Regi Francie rex Navarre* (1358), qui, pour dénier à Charles le Mauvais le droit de prétendre au trône de France, invoque pour la première fois la fameuse loi salique.

Richard Lescot soumet le passé aux besoins de l'actualité, habilitée à le récrire en s'autorisant de la mémoire d'un témoin savant. Il propose à la fois une historiographie qui remonte de l'effet à la cause et une nouvelle idée de nation.

Ce roman de la nation transformera la littérature et l'histoire dans la France du XIV<sup>e</sup> siècle.

Son influence s'exerce sur le livre III des *Chroniques* de Froissart, et d'autant plus nettement que ce sont précisément les intrigues de Charles le Mauvais qui entraînent la mort du jeune Gaston. Dans la tragédie du comte de Foix, tragédie de la succession légitime et de l'héritage, on discerne une allégorie de ce qui aurait pu arriver en France si Charles de Navarre, issu d'une mauvaise nation, avait eu accès au trône.

Après la mise en symbole, opérée par Richard Lescot, de la crise de succession et de l'identité nationale française vient le temps de l'entrée en littérature de ce roman de la nation : en témoignent *La Prise d'Alexandrie ou la chronique du roy Pierre de Lusignan* de Guillaume de Machaut (1370), le livre III des *Chroniques* de Froissart (1392) ou *Le Roman de Melusine ou l'histoire des Lusignan* de Jean d'Arras (1392).

Le 6 février 1996, M. Alberto Varvaro, professeur à l'université de Naples : « Texte et miniatures : à propos du Livre I des *Chroniques* de Froissart. »

Un réexamen, en grande partie direct, de la cinquantaine de manuscrits du livre I des *Chroniques* de Froissart a permis de mettre en évidence que la moitié environ comporte des miniatures et que tous les manuscrits qui ne se limitent pas à quelques miniatures isolées, mais offrent à proprement parler des cycles d'illustrations, suivent un schéma constant. Il est donc possible, d'une part, d'observer comment fonctionne la tradition manuscrite en ce qui concerne les illustrations : dans ce domaine aussi existent soit la copie servile, avec des erreurs proprement dites, soit la nouvelle et libre élaboration. Le style change, mais l'iconographie demeure.

Ce programme iconographique met d'autre part en évidence le fait que la miniature initiale était quadripartite et comportait dans son premier quartier (en haut à gauche) l'image de Froissart offrant le manuscrit à un roi d'Angleterre jeune et imberbe, qui n'est donc pas Edouard III, toujours représenté barbu, mais Richard II. Cette image est étrange, parce que Froissart n'a jamais offert ses *Chroniques* à ce roi et parce que dans le texte pas un seul mot ne permet d'imaginer cette scène. Un enlumineur n'aurait donc eu aucune raison d'inventer la chose. A l'inverse des documents de l'époque — en l'occurrence le journal de Jean Le Fèvre — nous apprennent que Froissart avait préparé en 1381 un manuscrit illustré pour l'offrir à Richard II, mais que ce manuscrit fut confisqué par Louis d'Anjou. Il est très vraisemblable que ce manuscrit, étant destiné à Richard, représentait cette scène, autrement sans justification. S'il en est ainsi, tous les manuscrits où l'on trouve le programme iconographique qui s'ouvre sur cette miniature descendent du manuscrit de 1381 et, ce qui est plus important, ce programme iconographique remonte à Froissart lui-même, qui l'aura établi en accord avec l'enlumineur. Voilà qui ouvre le champ des études conjointes du texte et des images des *Chroniques*.

Le 13 février 1996, Mme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, professeur à l'université de Paris-Sorbonne : « Un paradoxe mélancolique ou le lyrisme selon Jean Froissart. »

L'expérience lyrique chez Jean Froissart, qu'elle soit solitaire ou collective, poésie de l'intériorité ou plaisir festif, met toujours en jeu un double mouvement par rapport au temps : une sortie du temps par l'extase — c'est le temps suspendu du lyrisme de communion, rapt, ravissement — et un mouvement de récupération du temps et de fixation de l'écriture.

Une double image rend compte de cette pulsation dans *La Prison amoureuse* : le vol matériel de poésie et son emprisonnement dans des contenants divers, du cœur à la lettre, à la boîte et au livre.

Le temps retenu par la pièce lyrique copiée, enregistrée, peut être réactivé au gré des circonstances et des besoins. Jean Froissart expérimente alors une conflagration des temps dont il joue. A la différence de la tradition arthurienne, il n'écrit plus, dans ses dits, d'un entrelacement des aventures mais d'un entrelacement des temps.

Le 20 février 1996, M. Kevin Brownlee, professeur à l'université de Pennsylvanie : « Mimésis, autorité et meurtre dans le Voyage en Béarn de Jean Froissart. »

L'auto-représentation de Froissart dans le Voyage en Béarn crée une perspective double pour le lecteur de ce texte. Il existe en effet un contraste entre le statut mimétique de Froissart-auteur et celui de Froissart-personnage, ainsi qu'entre les diverses formes d'autorité qui sont associées à chacune de ces positions. L'autorité de Froissart-auteur réside dans son ingénieuse maîtrise du langage et de la structure du récit ; celle de Froissart-personnage, en revanche, réside dans sa façon ingénue et spontanée d'obtenir des informations historiques en recueillant des témoignages oraux. L'exposé s'est concentré sur les contrastes entre le contrôle omnipotent de l'auteur et l'optique apparemment limitée du personnage. L'effet le plus important de ces perspectives contrastées s'élabore autour de la présentation des deux meurtres transgressifs relatés par le texte, meurtres tous deux commis par Gaston Phébus : celui de son cousin Pierre-Arnaut de Béarn et celui de son fils et seul héritier légitime, le jeune Gaston. L'exposé a montré que des techniques narratives sensiblement différentes sont employées dans le récit de ces deux scènes de meurtre familial, et a envisagé aussi la façon dont les deux scènes sont mises en relation au sein de l'architecture narrative du Voyage en Béarn dans son ensemble. Le fait que le premier meurtre est présenté comme le modèle du second joue un rôle capital dans la création de cette curieuse double perspective à travers laquelle le lecteur voit à la fois Gaston Phébus comme mécène et Jean Froissart comme écrivain, à travers laquelle aussi une double intentionnalité « auctoriale » se révèle.

Le 27 février 1996, M. Peter F. Ainsworth, professeur à l'université de Liverpool : « Walter Scott lecteur de Jean Froissart : *Old Mortality* et la configuration de l'éphémère dans les *Chroniques*. »

L'exposé a mis en valeur la littérarité des *Chroniques* en examinant le thème de la transmissibilité, dans le temps et par le lignage, de Prouesse — valeur-clé du système idéologique (chevaleresque) au sein duquel travaillait Froissart. Il l'a fait en associant le chroniqueur de Valenciennes à Sir Walter Scott, qui a beaucoup contribué en Grande Bretagne à la célébrité de Froissart écrivain et historien. Publiant en 1805 dans la *Edinburgh Review* un compte rendu de la traduction toute récente des *Chroniques* due aux soins de Th. Jones, Scott a été parmi les premiers à identifier les ressorts profonds du style du maître de Valenciennes, mais l'auteur des romans 'Waverley' était sensible aussi à d'autres aspects de la poésie et de la thématique morale des *Chroniques*, et c'est dans un roman de 1816 — *Old Mortality* — que Scott déploie sa critique la plus fine et la plus juste de l'œuvre du chroniqueur.

La littérarité des *Chroniques* naît le plus souvent d'une sorte d'appel antiphonal entre présent rapporté, passé ressaisi et futur envisageable, appel mettant en scène une tension entre rêve d'immortalité et inéluctabilité de la corruption de la chair. Cette tension introduit des résonances profondes dans l'écriture de Froissart et fait de lui un grand poète en prose. Elle relève d'un désir — parfois d'une nostalgie — de réparation ou de restauration.

On pense — en anglais du moins — au titre du livre tout récent du poète Seamus Heaney, prix Nobel de littérature en 1995, *The Redress of Poetry*. Pour Heaney, commentant un poème de Robert Frost, « la transformation de la vie humaine réalisée à travers l'imagination constitue le moyen le plus sûr qui nous permette de comprendre la vie, et de la saisir de près. » Froissart, il est vrai, n'affichait que fort rarement dans les *Chroniques* le désir ou l'intention de transformer les données du réel par un travail de l'imagination, mais sa prose n'en laisse pas moins entrevoir de temps en temps, par le truchement d'une écriture fort imagée, d'autres perspectives, d'autres modes possibles d'interprétation de ces données. Le phénomène est surtout présent dans les deux derniers livres des *Chroniques* à travers des épisodes récurrents, successifs, ou liés par des échos ou des rappels. Chaque manifestation du phénomène se double infailliblement du thème de la transmissibilité (menacée) d'une génération à l'autre — par la naissance et par le sang — du pouvoir, de la noblesse et de la chevalerie. Ainsi la poésie du discours-chronique ouvre des perspectives inattendues dans la représentation et l'interprétation du réel, surtout dans le troisième livre, qui joue d'un brouillage heureux des genres et des téléologies narratives.

L'équivoque morale des *Chroniques* au regard de la chevalerie trouve un écho dans le roman de Walter Scott à travers l'éloge que fait de Froissart Claverhouse à l'intention de son prisonnier Henry Morton et la réponse de ce dernier. Mais l'appréciation la plus discrète et la plus poétique du chroniqueur prend la forme

du portrait que fait Scott du personnage éponyme de son roman, le vieux Covenanter, dit Old Mortality, qui préserve de l'oubli les inscriptions tombales gravées à la mémoire des morts pour la cause écossaise.

Le 19 mars 1996, M. George T. Diller, professeur à l'université de Floride : « “ A cause de ce que j'estoie franchois ” (SHF, XII, 75) : Froissart : langue(s) et loyauté(s). »

Ecrivain professionnel et fier de son grand monument en prose, Froissart se plaît à illustrer les vertus de la langue (française) qui est celle de son œuvre et dont l'emploi implique les valeurs morales et sociales qu'il entend transmettre à ses futurs lecteurs. Pourtant il n'est pas français et ne se sent tenu à aucune loyauté à l'égard de la France. Mais, s'il peut se vanter de composer un récit impartial de la grande lutte franco-anglaise, par contre, dans son travail de rédaction, sa préférence pour sa propre langue s'exerce contre l'anglais et contre toutes les autres langues.

Dans ses récits de combat, Froissart ne soulève presque jamais le problème linguistique (une exception notable : l'épisode de la prise de l'écuyer Guy Gouffier, SHF, IX, 258). Mais dans ses descriptions de négociations entre les deux adversaires (l'hommage d'Amiens de 1329 [Rome, p. 189] ; les traités de Brétigny de 1360 [Amiens, III, 245] ; les conférences de Leulinghem de 1393-94 [KL, XV, 114-115]), il décrit en détail les stratagèmes langagiers des négociateurs : les anglais se plaignent que les français cherchent à les tromper avec des paroles « colourées et entouillies » ; à leur tour, les français protestent qu'on ne peut rien « bouter » dans la tête de ces anglais, sauf ce qui est à leur avantage.

Contrairement au multilinguisme de tant d'autres textes « farcis » du Moyen Âge, la prose des *Chroniques* demeure uniformément monolingue, à l'exception parfois d'un mot étranger parfois inséré et glosé (par exemple *estuward*, « maistre et seneschal » : KL, XVI, 2). Sans parler de l'espagnol, du portugais, de l'italien et de l'irlandais l'absence de tout passage en latin, en flamand ou en allemand peut étonner de la part du chanoine de Valenciennes. Mais plutôt que de l'accuser de monolinguisme, il serait plus prudent de reconnaître qu'en ceci il ne fait que répondre aux goûts de ses patrons, tels Wenceslas de Bohême, Guy de Blois et Gaston de Foix, pour qui le français était la langue emblématique de la chevalerie.

D'autre part, Froissart met les différences de langue au service de sa prose pour créer des effets stylistiques variés. C'est le cas lorsqu'il explique comment Edouard III, emporté de colère, prononce en anglais l'ordre d'exécuter les Calaisiens en 1347 (Rome, p. 847). Et on se rappelle la grande scène où Isabeau de Bavière, isolée dans son ignorance du français, se trouve réduite au silence, immobile devant le jeune Charles VI lors de l'entrevue pré-nuptiale à Amiens en 1385 (SHF, XI, 230). Enfin, il faut signaler l'étrange épisode de la folle frisonne habillée de bleu qui, s'étant avancée seule devant l'armée des vaillants chevaliers envahisseurs, retrousse robe et chemise pour leur lancer un défi en une langue,

dit Froissart, si rustre qu'il ne pouvait admettre qu'il la comprenait, mais qu'il n'hésite point à traduire : « ...en criant aucuns mots, ne sçay mie bien quels, senon qu'elle desist en son langage : "Prendés là vostre bienvenue !" » (KL, XV, 291).

### ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

#### PUBLICATIONS

##### Livre

*Le Moyen Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'œil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, 231 p.

##### Articles

« Le reflet du présent et l'ombre de la mémoire dans les *Chroniques* de Froissart », dans *Zeitgeschehen und seine Darstellung im Mittelalter — L'actualité et sa représentation au Moyen Âge*, éd. Christoph Cormeau, Bonn, Bouvier Verlag, 1995, p. 88-99.

« Contorsions jongleresques », dans *Les jongleurs en spectacle*, sous la direction de Luciano Rossi, *Versants* 28, 1995, p. 5-8.

« Ici et là », dans *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitani in onore di Giuseppe Tavani*, éd. Luciano Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, p. 235-241.

« Plurilingualism, Hermeticism, and Love in Medieval Poetics » (trad. David Rollo), dans *Comparative Literature Studies* 32, n° 2, 1995, p. 112-130.

« La Table Ronde ou le clan de la solitude », dans *Le Temps des Clans*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 14-23.

##### Traductions et diffusion audio-visuelle

La leçon inaugurale au Collège de France, traduite en japonais par Takeshi Matsumura, a été publiée dans *Bungaku*, 1996, p. 87-107. Elle fait également l'objet, par les soins du Collège de France, d'une diffusion sous forme de cassette audio (« Le livre qui parle », 1995) et de cassette vidéo (Arlequin Vidéo, 1996).

Le livre *Introduction à la littérature française du Moyen Âge* (Paris, Le Livre de Poche, 1993) a été traduit en anglais par Jeffrey Rider sous le titre *Medieval French Literature. An Introduction* (Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton — New York, 1995).

#### PARTICIPATION À DES COLLOQUES

5 - 7 octobre 95. University of Wisconsin, Madison. Colloque « The Medieval Opus ». Communication : « Traduire saint Bernard : quand la parabole devient roman. »

27 - 28 octobre 95. Columbia University, New York. Colloque : « The Literature in the Library. » Communication : « Nerval en bibliothèque ou les archives de l'âme. »

2 - 5 novembre 95. University of Massachusetts, Amherst. Colloque : « Froissart across the genres ». Communication : « Ce n'est qu'un début ou la vraie nature de *Méliador*. »

1er - 3 février 1996. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France : « La conscience de soi de la poésie : poésie et savoir. » Communication : « Gai savoir, triste amour. »

21 mars 1996. Université de Paris IV. Ouverture du onzième colloque international du Centre de Recherche V.-L. Saulnier « Les grands rhétoriciens ».

4 - 6 avril 1996. Abbaye de Fontevraud. Colloque de la Société française de musicologie. « Le drame liturgique. » Communication : « Les deux sens du *Sponsus* : la leçon de la glose et le langage du drame. »

27 avril - 1er mai 1996. Université Yale. Colloque « Medieval "Theater" in a Culture of Performance ». Communication : « *Ludam ut illudar*. Le corps du jongleur et la présence de Dieu. »

8 - 11 juillet 1996. Présidence du XXXII<sup>e</sup> colloque de Fanjeaux, « La prédication en pays d'oc (XII<sup>e</sup> — début du XIV<sup>e</sup> siècle) ».

#### CONFÉRENCES

Cercle Rencontres et Culture, Montreux (30 septembre 1995) : « Littérature médiévale et sensibilité moderne. »

Université de Padoue (18 janvier 1996) et Université de Vérone (19 janvier 1996) : « Le suspens et la chute : les insertions lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart et le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil. »

Université d'Oxford (4 mars 1996) et Université de Cambridge (6 mars 1996) : « Villon entre le *Lais* et le *Testament*. »

Société « Arts, Sciences, Lettres » (14 avril 1996) : « Inspiration et amour dans la poésie du Moyen Âge. »

#### ÉMISSIONS DE RADIO ET DE TÉLÉVISION

« La pastourelle entre amour courtois et folie érotique », par P. Freydieu, France Culture, du lundi 11 mars 96 au vendredi 15 mars 1996, 20h à 20h30.

Entretien avec Pierre Lepape, Paris-Première, 8 mai 1996, 10h à 11h.

« Un livre, un auteur », La Cinquième, semaine du 10 juin 1996.

## RESPONSABILITÉS UNIVERSITAIRES

Membre du jury junior de l'Institut Universitaire de France.

Président du jury du concours d'entrée (A/L) à l'École Normale Supérieure (Ulm).

## JURYS DE THÈSES

25 novembre 1995, université d'Orléans (soutenance d'habilitation) : Bernard Ribémont, *D'Isidore de Séville (VII<sup>e</sup> siècle) à Jean Corbechon (XIV<sup>e</sup> siècle). Études des encyclopédies sur la nature dans l'Occident médiéval latin.*

9 décembre 1995, université de Paris-Sorbonne : Florence Bouchet, *Lire, voir, écrire au XIV<sup>e</sup> siècle. Étude du Chevalier errant de Thomas de Saluces* (directeur de la thèse).

20 janvier 1996, université de Paris-Sorbonne : Masami Okubo, *Les traditions apocryphes dans la littérature mariale du Moyen Âge. Étude et édition de textes français des XIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles* (rapport lu *in absentia*).

27 janvier 1996, université de Paris-Sorbonne : Hanna Steinum Thorleifsdottir, *La traduction norroise du Chevalier au Lion (Yvain) de Chrétien de Troyes et ses copies islandaises* (président du jury).

10 février 1996, université de Paris-Sorbonne : Sebastian Iragui, *Les adaptations ibériques du roman de Tristan en prose* (directeur de la thèse).

1<sup>er</sup> avril 1996, École Nationale des Chartes : Anna Gudayol, *Romania multilingue. Une approche à l'utilisation poétique du bilinguisme dans l'espace roman médiéval.*

1<sup>er</sup> juin 1996, université de Paris-Sorbonne (thèse d'Etat) : Nicole Bériou, *La prédication effective dans le diocèse de Paris au XIII<sup>e</sup> siècle.*

## DISTINCTION

Grande médaille d'or avec plaquette d'honneur de la société « Arts, Sciences, Lettres » pour l'année 1996.