

En tous estas vueil dire et enseigner Pour une étude rhétorique des moyens de persuasion dans les Balades de moralitez d'Eustache Deschamps

Auteur : Schönau, Salomé

Promoteur(s) : Henrard, Nadine

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10593>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITÉ DE LIÈGE
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

En tous estas vueil dire et enseigner

Pour une étude rhétorique des moyens de persuasion dans les
Balades de moralitez d'Eustache Deschamps

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et Lettres
françaises et romanes, orientation générale à finalité didactique par

Salomé SCHÖNAU

Sous la direction de Madame Nadine Henrard
Comité de lecture : Monsieur Nicola Morato et Monsieur Gianluca Valenti

Année académique 2019-2020

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord Madame Nadine Henrard, promotrice de ce mémoire, de sa supervision, ses remarques avisées et ses encouragements. Ses cours m'ont transmis l'amour de la littérature médiévale et sont à l'origine de ma découverte d'Eustache Deschamps.

Mes remerciements vont également à Messieurs Nicola Morato et Gianluca Valenti, membres du jury, pour avoir accepté de lire et d'examiner mon travail.

Je remercie Isabelle Sammiez, ma mère, de son dévouement et son amour indéfectible.

Je remercie Daniel Schönau, mon père, de son soutien et ses précieuses relectures.

Je remercie Nicolas Schönau, mon frère, qui y tenait.

Je tiens à remercier Simon Santerre, mon compagnon, de sa présence, sa patience et sa bienveillance.

Je désire également exprimer ma gratitude envers Perrine Biron, Sarah Szücs et Baptiste Schyns, romanistes eux aussi, avec qui j'ai tout partagé pendant ces cinq années, des plus grandes joies aux moments de désespoir.

Enfin, « merci » à mes amis de toujours, Gwénolette Mosbeux, Ismaël Lô et Armel Munyansanga, d'être restés les belles personnes qu'ils sont.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

CNRTL	<i>Centre national de ressources textuelles et lexicales</i>
DMF	<i>Dictionnaire du moyen français</i>
LTL	<i>Lexique des termes littéraires</i>
OCED	<i>Œuvres complètes d'Eustache Deschamps</i>
SATF	<i>Société des anciens textes français</i>
TLF	<i>Trésor de la langue française</i>
Ball.	<i>Ballade</i>
Ch. r.	<i>Chanson royale</i>
Rond.	<i>Rondeau</i>
Vir.	<i>Virelai</i>
R. pl.	<i>Rimes plates (pièces à)</i>

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	
TABLE DES MATIÈRES	
INTRODUCTION	1
I. Sujet d'étude et méthodologie	1
II. État de l'art	2
III. Eustache Deschamps	5
III.1 Éléments biographiques	5
III.2 Deschamps, conseiller politique à la cour	7
III.3 Deschamps, poète de cour	9
III.3.1 Le contexte de la Renaissance avortée	9
III.3.1.1 La cour royale	9
III.3.1.2 La cour d'Orléans	10
III.3.2 Présentation de son œuvre	11
III.3.2.1 L'historiographie	12
III.3.2.2 <i>L'Art de dictier</i> , théorie et application	13
III.3.2.3 Le cas de la ballade	14
PARTIE I : LES <i>BALADES DE MORALITEZ</i> D'EUSTACHE DESCHAMPS	17
CHAPITRE 1 : CARACTÉRISTIQUES DE LA SECTION	17
I. Présentation et justification du corpus	17
I.1 Le manuscrit	17
I.2 L'édition de la SATF	18
I.3 L'édition des Lettres gothiques	19
II. La ballade à moralité	20
II.1 Définition	20
II.2 La section des <i>Balades de moralitez</i>	22
CHAPITRE 2 : LA TRADITION DIDACTIQUE	23
I. Étude rhétorique	23
I.1 L'héritage aristotélicien	23
I.2 Les rhéteurs romains : la <i>Rhétorique à Herennius</i> et Cicéron	25
I.3 Lien entre politique et rhétorique	26
II. La macrostructure conclusive	27
II.1 L'envoi	28
II.1.1 Présence et forme	28
II.1.2 L'apostrophe	30
II.1.3 Variation métatextuelle dans le récit	32
II.2 Le refrain	33
II.2.1 Fonctions	33
II.2.2 Le discours gnomique	34

PARTIE II : ÉTUDE DU DISPOSITIF PERSUASIF	37
PRÉALABLES MÉTHODOLOGIQUES.....	37
CHAPITRE 1 : L'EXPOSÉ ARGUMENTAIRE.....	39
I. Les listes	39
I.1 Les listes de personnes.....	41
I.2 Les listes de possessions	45
I.3 Les apologies de la Vierge.....	47
I.4 Les listes de lieux.....	49
I.5 Les listes de propositions.....	50
II. Les dialogues	53
II.1 Les adresses à un tiers	55
II.2 Le modèle des échanges fictifs.....	60
II.3 Les questions rhétoriques	68
CHAPITRE 2 : L'EXEMPLIFICATION	71
I. Les figures d'analogie.....	71
I.1 Les comparaisons et les métaphores.....	71
I.2 Les fables	81
I.3 Les personnifications	87
I.4 Les allégories	91
II. Les figures d'autorité.....	98
II.1 Le fonds antique	98
II.2 Le fonds biblique.....	101
CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE.....	111
ANNEXE.....	117

I. Sujet d'étude et méthodologie

L'étude ci-présente souhaite contribuer au champ de recherche consacré à l'œuvre d'Eustache Deschamps, poète à la cour de Charles V. Plus précisément, elle tend à rendre compte de la tradition didactique cultivée par l'auteur dans une partie de son œuvre : les ballades à moralité. Il s'agira d'interroger, au sein de ce corpus composé de quelque trois cents poèmes, les moyens de persuasion mobilisés par l'auteur dans son discours argumentatif.

Afin de saisir toutes les subtilités de l'écriture de Deschamps, nous nous attacherons à l'établissement d'un document de recherche sous forme de grille critériée réunissant les indices rhétoriques présents dans le corpus. Il s'agit, d'une part, de l'étude de l'exposé argumentaire qui incombe aux textes, avec l'examen des listes et des dialogues. D'autre part, il sera question d'examiner les moyens d'exemplification auxquels l'auteur recourt, soit l'ensemble de figures d'analogie et celles d'autorité. Ces indices seront alors étudiés afin d'en établir le recensement, le classement et l'analyse d'effets de nature persuasive sur le destinataire, à qui s'adressent ces conseils.

Après une brève biographie de l'auteur et un point consacré à son œuvre et son apport à l'histoire de l'art poétique de langue française, nous étudierons la notion de « ballade à moralité » dans ses différentes acceptions. Ceci permettra alors d'aborder la tradition didactique où s'inscrit cet ensemble de textes dans une perspective rhétorique plus ample et d'étayer la composition du dispositif d'analyse mis en place à l'aide d'outils théoriques qu'il conviendra de présenter. Un point sera ensuite consacré à la macrostructure conclusive des *Balades de moralitez*, lieu privilégié de la dispensation morale. Nous nous attacherons enfin, c'est là l'essentiel de l'analyse proposée, à l'application de ce dispositif aux poèmes du corpus. L'étude entend apporter plusieurs éléments de réponse et pistes de réflexion quant à la manière dont Deschamps persuade son lecteur, et esquissera au demeurant les types d'objets de persuasion.

II. État de l'art

Nous avons la chance de pouvoir nous appuyer sur l'ouvrage de K. Becker, *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*¹ qui constitue un excellent témoin de l'ensemble des études ayant été publiées sur le poète jusqu'en 1995, année précédant la parution du manuel. Nous nous attacherons ici à en rendre compte de façon synthétique et, ensuite, à poursuivre le recensement des nouvelles études parues depuis lors. Cet état de l'art ne prétend donc pas à l'exhaustivité : il se propose d'inventorier de façon très large les ouvrages consacrés au poète et/ou à son œuvre.

Bien qu'il ait été un personnage important salué par ses contemporains Philippe de Mézières et Christine de Pizan, Deschamps a, après sa mort, très rapidement été oublié. Ce n'est que quatre cents ans plus tard, au XIX^e siècle, que l'on redécouvre son immense œuvre.

Les premières études consacrées au poète s'intéressent aux comptes rendus historiques, politiques et sociaux de ses poésies ainsi qu'à la vie de Deschamps. Les premières éditions de l'œuvre du poète, fragmentaires, sont proposées par G. A. Crapelet en 1832² et P. Tarbé en 1849³. Ce sont le Marquis de Queux de Saint-Hilaire puis G. Raynaud qui proposeront, lors de la publication des *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*⁴ en 1878-1901, une première véritable approche philologique et littéraire des textes. Nous aurons l'occasion de commenter plus longuement⁵ cette édition critique de l'ensemble de son œuvre puisqu'il s'agit de l'édition de référence de notre étude.

La thèse réalisée par I. S. Laurie en 1962⁶, qui met en lumière les approximations et les erreurs des études antérieures dédiées au poète, inaugure une nouvelle ère (1961-1990)

¹ BECKER Karin, *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1996.

² EUSTACHE DESCHAMPS, *Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps, écuyer, huissier d'armes des rois Charles V et Charles VI, Châtelain de Fismes et Bailli de Senlis. Publiées pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi*, éd. par Georges Adrien Crapelet, Paris, 1832.

³ EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres inédites d'Eustache Deschamps*, éd. par Prosper Tarbé, Reims/Paris, 2 t., 1849.

⁴ EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire (t. I-VI) et Gaston Raynaud (t. VI-XI), Paris, Didot, SATF, 1878-1903.

⁵ Voir p. 18.

⁶ Elle sera néanmoins révisée dans une version plus courte dans le volume de SINNREICH-LEVI Deborah M. (dir.) *Eustache Deschamps : Fourteenth-Century Courtier Poet*, New York, AMS Press, 1998.

dans la recherche sur l'œuvre de Deschamps, que K. Becker qualifie de *moderne*, centrée sur le matériau du texte lyrique plutôt que les éléments biographiques. D'un point de vue historique, ce qui prévalait jusque-là est évincé par un intérêt porté, entre autres, à l'inscription du poète dans la société de son temps ainsi qu'au pouvoir d'influence de son œuvre. L'étude de 1965 de D. Poirion, *Le Poète et le Prince*⁷, définit les prémisses méthodologiques qui influenceront l'ensemble de la recherche jusqu'à ce jour. Plusieurs auteurs s'appliquent à explorer la théorisation poétique de Deschamps : nous ne citons que la thèse de D. M. Sinnreich défendue en 1987⁸, somme et dépassement de l'ensemble des travaux sur le sujet durant cette période et l'étude consacrée à certains types de ballades de D. Ingenschay en 1986⁹.

Ces trente dernières années, la recherche sur l'œuvre d'Eustache Deschamps n'a cessé de s'accroître. Cette tendance est marquée par la publication de nouvelles éditions partielles de son œuvre : outre l'édition bilingue de *L'Art de dictier* de D. M. Sinnreich préalablement mentionnée, trois anthologies contemporaines consacrées au poète sont parues. La première, dirigée par J.-P. Boudet et H. Millet¹⁰, adopte la forme d'une anthologie commentée selon la méthodologie du regroupement thématique des textes ; il en est de même pour la deuxième, dirigée par J. Laidlaw et C. Scollen-Jimack¹¹ ; enfin, la troisième est proposée par C. Dauphant¹² et s'attache à reproduire *a minima* de façon représentative les œuvres complètes du poète. Dans une perspective plus large, de nombreuses anthologies consacrées aux poètes médiévaux font état de Deschamps.

Parmi les thèses et mémoires consacrés à l'œuvre de Deschamps, retenons celui défendu par l'historien T. Lassabatère en 1992, concernant les préoccupations politiques de l'huissier d'armes qu'était Deschamps dans son œuvre : *Le bon gouvernement selon*

⁷ POIRION Daniel, *Le Poète et le prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

⁸ SINNREICH Deborah M., *Eustache Deschamps' L'Art de dictier*, thèse The Graduate School and University Center, C.U.N.Y., 1987 sur laquelle s'appuie son édition bilingue de *L'Art de dictier*, East Lansing, Colleagues Press, 1994.

⁹ INGENSCHAY Dieter, *Alltagswelt und Selbsterfahrung. Ballade und Testament bei Deschamps und Villon*, München, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, n°73, 1986.

¹⁰ BOUDET Jean-Patrice et MILLET Hélène (dir.), *Eustache Deschamps en son temps*, Paris, Publications de la Sorbonne, Textes et documents d'histoire médiévale, 1, 1997.

¹¹ EUSTACHE DESCHAMPS, *Eustache Deschamps. Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack, Paris, Classiques Garnier, coll. POLEN, 2017.

¹² EUSTACHE DESCHAMPS, *Eustache Deschamps. Anthologie*, éd. et trad. par Clotilde Dauphant, Paris, Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 2014.

*Eustache Deschamps*¹³. Cette étude volumineuse s'attache notamment à décrire les conseils politiques qu'il profère et ses positionnements quant aux événements de son temps. Il poursuit sa recherche à l'occasion d'un mémoire présenté en 1994¹⁴. Ces travaux sont, entre autres, suivis d'un ouvrage dirigé par M. Lacassagne en 2007¹⁵, puis de la *Cité des Hommes*¹⁶ de T. Lassabatère en 2011, aboutissement de sa recherche sur Deschamps.

Des colloques et des publications collectives lui sont également dédiés. Ainsi, D. M. Sinnreich a dirigé la publication d'*Eustache Deschamps, French Courtier Poet : His Work and His World*¹⁷ en 1998 ; la même année a lieu à Amiens un colloque sur Deschamps dont D. Bushinger publiera les actes¹⁸. Des monographies telles que *La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps*¹⁹ de C. Dauphant, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps*²⁰ de K. Becker, les *Aspects poétiques et satiriques*²¹ de S. Bliggenstorfer et *Les Dicter Vertueulx d'Eustache Deschamps*²² dirigé par M. Lacassagne et T. Lassabatère sont également parues.

Enfin, d'innombrables articles sont parus sur des thématiques précises issues des poésies de Deschamps ou basés sur un genre poétique particulier, que nous ne décrivons pas par souci de synthèse mais qui reflètent ici encore le regain d'intérêt observé pour son œuvre ces dernières années.

¹³ LASSABATÈRE Thierry, *Le bon gouvernement selon Eustache Deschamps*, mémoire de maîtrise, université de Paris IV, Sorbonne, 1992.

¹⁴ LASSABATÈRE Thierry, *La politique selon Eustache Deschamps. Sources, thèmes, diffusion*, mémoire de D.E.A, université de Paris IV, Sorbonne, 1994.

¹⁵ LACASSAGNE Miren (dir.), *Le rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps*, PUPS, 2007.

¹⁶ LASSABATÈRE Thierry, *La Cité des Hommes. Eustache Deschamps, expression poétique et vision politique*, Paris, Champion, « Études d'histoire médiévale », 12, 2011.

¹⁷ SINNREICH-LEVI Deborah M. (dir.), *Eustache Deschamps, French Courtier Poet*, New York, AMS Press, 1998.

¹⁸ BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie - Jules Vernes à Amiens (5-8 novembre 1998)*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, 1999.

¹⁹ DAUPHANT Clotilde, *La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (Ms. BnF fr. 840) : composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015.

²⁰ BECKER Karin, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, « Recherches littéraires médiévales » n° 12, 2012.

²¹ BLIGGENSTORFER Susanna, *Eustache Deschamps. Aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, coll. « Romanica Helvetica », 2005.

²² LACASSAGNE Miren, LASSABATÈRE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueulx » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005.

III. Eustache Deschamps

Afin d'être précis, nous séparons ici les données biographiques de l'auteur, ses charges politiques et la description des thématiques et des caractéristiques de son œuvre. Néanmoins, les sources des deux premiers points se sont surtout appuyées sur les textes eux-mêmes du poète car les documents d'époque sur Eustache Deschamps font défaut. Ce type de fonctionnement justifie les nombreux recours à l'œuvre que nous insérons au sein de notre présentation du poète.

Les informations présentes ici sont issues de l'introduction de G. Raynaud de l'édition des *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*²³, dorénavant *OCED*, complétées par l'édition proposée par G.A. Crapelet dans laquelle figure un précis historique sur le poète²⁴, elles-mêmes mises à jour et vérifiées par de plus récentes publications contenant de brèves biographies de l'auteur : le préambule de l'anthologie des Lettres gothiques, l'introduction de l'ouvrage de K. Becker *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*²⁵ et l'entrée consacrée au poète dans le *Dictionnaire des lettres françaises : I. Le Moyen Âge*²⁶.

III.1 Éléments biographiques

Eustache Deschamps, dit Morel, est né à Vertus, en Champagne, probablement vers 1346²⁷. Né dans une famille aisée en ville, c'est néanmoins à une maison de campagne appelée *les Champs* qu'il fait de nombreuses références dans son œuvre, notamment lorsque celle-ci fut pillée et brûlée par les Anglais en 1380, évènement qui lui fournit son second surnom : *Brûlé des Champs* et auquel il consacra plusieurs ballades

²³ EUSTACHE DESCHAMPS, *OCED*, *op. cit.*

²⁴ CRAPELET Georges Adrien (éd.), « Précis historique et littéraire sur Eustache Deschamps, poète du quatorzième siècle », *op. cit.*, p. I-LVI.

²⁵ BECKER Karin, *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*, *op. cit.*, p. 15-21. Elle s'appuie exclusivement sur la thèse de LAURIE, Ian S., *op. cit.* que nous référencerons donc à la suite de son ouvrage dans les notes de bas de page.

²⁶ GRENTE Georges (et al.), « Eustache Deschamps », *Dictionnaire des lettres françaises : I. Le Moyen Âge*, éd. BOSSUAT Robert (et al.), Paris, 1964. Éd. revue et mise à jour par HASENOHR, Geneviève et ZINK, Michel, Paris, Le Livre de Poche, Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, 1992, p. 429-432.

²⁷ L'une de ses ballades (ball. 184), écrite sous le règne de Charles VI, précise qu'il a connu *quatre* générations de rois : il est donc né sous le règne de Philippe de Valois (1328-1350). Quant au terminus *a quo*, il nous est fourni par l'une de ses chansons royales (ch. r. 1124) postérieure au mariage de Richard II avec Isabelle de France (1396) où il aborde les nombreux évènements dont il a été témoin *depuis cinquante ans*.

(ball. 835, 836 et 845). Sa maison, mais aussi plus largement sa ville et sa province, furent chères à son cœur : son œuvre en témoigne abondamment.

Il grandit sous la tutelle de Guillaume de Machaut, poète et musicien célèbre de son temps, qu'il appelait son maître et dont il s'inspira grandement²⁸. Il entra ensuite à l'université d'Orléans où il apprit la philosophie, l'astronomie et le droit. Brillant élève, il fut rapidement placé sous la protection de Louis d'Orléans. G. Raynaud souligne que c'est probablement à cette période qu'il écrivit d'après Vitalis de Blois, héritier de Plaute, son *Traictié de Geta et Amphitrion* (R. pl. 1494), satire contre la scolastique²⁹. Alors juré du comte de Vertus en 1367, il entra l'année suivante au service de la cour royale en tant qu'écuyer. Il poursuivit en même temps ses études de droit qui lui permirent d'assister aux audiences du Parlement et aux assises.

Les années qui suivirent furent l'occasion de son entrée au service de Philippe d'Orléans et de sa nomination comme bailli de Valois ainsi que de son mariage vers 1373 avec une femme dont on ne sait que fort peu de chose³⁰ et dont il eut deux fils et une fille, eux aussi généralement absents de ses vers. À la mort de Philippe d'Orléans, Deschamps maintint son titre en restant au service de sa veuve, Blanche de France.

En 1373, il souffrit d'une première crise d'arthritisme qui rythma dès lors sa vie jusqu'à sa mort. Cette maladie se manifestait de manière épisodique, ce qui lui permit de maintenir ses activités politiques et littéraires. C'est à la suite de l'une de ses rechutes qu'il rédigea un « testament burlesque³¹ », en futur maître de Villon, bien que Deschamps se distingue du poète maudit par la forme, la valeur littéraire et l'esprit de son texte. Sa poésie témoigne entre autres d'une alopécie due à son arthritisme dont il a grandement honte (ball. 24, 176, 793). Ses caractéristiques physiques *naturelles* peu flatteuses sont en revanche assumées par l'auteur qui se qualifie de « Roi des laids » en abordant notamment son teint brun (ball. 774), d'où le surnom « Morel », rappelant les « maures ».

²⁸ Il célébra d'ailleurs sa mort dans une complainte à son effigie en 1377 (voir ball. 123 et 124).

²⁹ Nous renvoyons notre lecteur à LECHAT Didier, « *Le Traicté de Geta et d'Amphitrion* d'Eustache Deschamps, œuvre sosie du *Geta* de Vital de Blois ? », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 153-160 ; *OCED, op. cit.*, tome XI, p. 13.

³⁰ Quelques qualificatifs sont néanmoins présents dans ses vers où il remercie Dieu : « Paix et repos a homme qui femme a / Obeissant, douce, humble et gracieuse » (ball. 1184).

³¹ *OCED, op. cit.*, tome XI, p. 24 ; R. pl. 1411.

III.2 Deschamps, conseiller politique à la cour

En 1379, Deschamps apparaît aux côtés de Charles V lorsque celui-ci visite en Vermandois les terres du seigneur de Coucy et se rend chez son conseiller Jean le Mercier. Le poète consacre plusieurs ballades à la description de l'ensemble des domaines et châteaux visités. Sa présence auprès du roi est sans doute justifiée par son rôle d'huissier d'armes³², dont ne peut dater précisément l'entrée en fonction. À ce poste, il se doit d'accompagner le roi lors de son lever et de son coucher ainsi que lors de ses sorties (ball. 1000). Charles V meurt quelques mois après Bertrand Du Guesclin en septembre 1380 dans son château de Beauté-sur-Marne. À la tristesse du décès s'ajoute la destruction de sa Maison des Champs par les Anglais, ce qui lui cause grande peine et sera l'occasion de nombreuses plaintes (ball. 250). Le coût de ces deux événements est tel que Deschamps se retire davantage pour s'adonner à « ses affaires personnelles³³ ».

Charles VI, le successeur du roi défunt, est bientôt sacré dans la cathédrale de Reims (ball. 172). Il est accompagné de Deschamps « heureux [...] de l'assurer pour l'avenir de son bon et loyal service³⁴ ». Alors qu'il menait jusque-là une vie assez paisible, le poète voit sa fonction se modifier : la mise en place des nouveaux partis entourant le roi l'oblige à leur faire face pour garder sa place de conseiller. Sa situation financière se rétablit ensuite puisqu'il redevient propriétaire d'une maison achetée à Oudart de Trigny à Paris, dans laquelle il s'installe et gagne le titre de châtelain de Fismes.

En février 1388 paraît une ordonnance royale qui restreint à huit le nombre d'huissiers d'armes : Deschamps maintient néanmoins son office jusqu'en 1396³⁵. Il s'en plaint au roi, en n'omettant pas d'aborder les quelques rémunérations qui lui seraient dues. Le temps passe ; le poète est fatigué, lassé et déçu de ses vaines revendications. Pour survivre, il vend sa maison de Paris.

Le spectacle qu'il a autour de lui ne lui prête du reste que trop à la satire. Un roi trop jeune, amoureux du plaisir et des armes, peu soucieux de s'instruire, léger et oublieux ; des princes ambitieux, ne songeant qu'à leurs intérêts personnels ; une cour avide et malveillante, des

³² BECKER Karin, *op. cit.*, p. 19 ; LAURIE Ian S., *op. cit.*, p. 62-64.

³³ BECKER Karin, *Ibid.* ; LAURIE Ian S., *op. cit.*, p. 4-8 et 71-80.

³⁴ OCED, *op. cit.*, tome XI, p. 31.

³⁵ BECKER Karin, *op. cit.*, p. 105.

mœurs dissolues ; un peuple accablé d'impôts et d'exactions, ruiné par la guerre et les épidémies ; une église divisée par un schisme qui permet tous les abus et les pires compromissions : il n'en fallait pas tant pour exercer la verve chagrine d'un poète moins prévenu que Deschamps³⁶.

Quelques mois plus tard, Charles VI, majeur, annonce qu'il est temps de diriger lui-même son royaume. Il remercie les ducs et installe le gouvernement des Marmousets, dont l'influence sur le roi paraît déplaire au poète qui les blâme bientôt de mal gouverner et de ne songer qu'à eux. Il se sent vieux, mis de côté et tire conclusion : « Mieux vaut servir Dieu³⁷ ».

Deschamps est néanmoins nommé bailli de Senlis en février 1389. La même année, il est qualifié de « noble homme » et obtient également le titre de seigneur de Barbonval. Ces nouveaux statuts ne modifient pas la récurrence de ses plaintes d'ordres divers, bien que ses problèmes financiers s'estompent. Il maintiendra sa fonction de bailli pendant quatre années, pour lesquelles nous avons conservé plusieurs actes témoignant de ses interventions.

En 1390, il quitte définitivement la cour du roi ainsi que son ancienne fonction d'huissier d'armes (dont il conservera le titre jusqu'à la fin de sa vie) pour se consacrer à sa nouvelle fonction d'écuyer du duc de Touraine et de sa récente épouse, Valentine Visconti, qu'il conseillera sur le choix du personnel destiné à veiller sur son futur enfant³⁸. En juin 1392, le duc de Touraine échange son duché contre celui d'Orléans et en acquiert donc le titre. Deschamps, en fidèle serviteur, devient l'un de ses conseillers et maîtres d'hôtel. Une ordonnance nomme Deschamps maître des eaux et des forêts de Champagne et de Brie l'année suivante.

En 1394, Deschamps dit adieu aux saisons, à l'amour, à la jeunesse (ball. 128). Son âge avancé ne cesse de l'obnubiler. Les relations politiques entre la France et l'Angleterre semblent, elles, s'améliorer : en mars 1396 est signé à Paris le contrat de mariage entre Richard d'Angleterre et Isabelle de France, fille de Charles VI, suivi d'un traité

³⁶ *OCED, op. cit.*, t. XI, p. 54.

³⁷ Ball. 7, 75, 277, 826, 837 ; *OCED, op. cit.*, t. XI, p. 57.

³⁸ Voir le vir. 564 où il lui conseille une nourrice « qui soit nette, simple et coye / Dont tresbon lait puist yssir ».

prolongeant les trêves jusqu'à la Saint Michel 1426³⁹. Malheureusement, Deschamps n'est pas convié à la cérémonie de mariage. Blessé dans son orgueil, « il renonce à son rôle d'historien officiel ; il ferme à jamais son *Livre de mémoire* où depuis trente-deux ans il enregistre les hauts faits de Charles V, Bertrand Du Guesclin et ceux qui les ont suivis⁴⁰ ».

Il signe la quittance de ses gages de bailli de Senlis pour la dernière fois en mars 1404 puis démissionne de ses fonctions assez rapidement. Occupé à ses affaires personnelles, le vieil homme voit doucement approcher la fin. Craignant la mort, il fait paraître des poésies religieuses (ch. r. 335, lai 1358, r. pl. 1356) dans lesquelles il s'adresse aux saints et à la Vierge (ball. 134, 135, 1237). Il meurt en 1406 ou 1407⁴¹.

III.3 Deschamps, poète de cour

III.3.1 Le contexte de la Renaissance avortée

III.3.1.1 La cour royale

Si l'humanisme se développe à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle, des prémices de renaissance apparaissent bien avant cela. Durant la seconde moitié du XIV^e siècle, à la cour de France, un mouvement qualifié de « Renaissance avortée » a lieu. Il se développe sous le règne de Charles V le Sage (entre 1364 et 1380), homme de lettres dont l'activité littéraire est intense, et le début du règne de Charles VI le Fou (entre 1380 et 1392), qui commande de nombreux manuscrits richement ornés. Charles V chargea Philippe de Mézières de l'éducation de son héritier⁴², apprentissage durant lequel il y a fort à croire que les deux frères, Charles VI et Louis d'Orléans, reçurent la même formation⁴³. Leur père estimait donc essentielle leur éducation, en témoigne une clause de son Testament datant de 1374⁴⁴.

³⁹ OCED, *op. cit.*, t. XI, p. 77.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁴¹ Il aurait été étonnant qu'il ait vécu l'assassinat du duc d'Orléans (novembre 1407) sans le mentionner dans ses écrits ; il est donc très probablement mort avant.

⁴² AUTRAND Françoise, *Charles VI : La folie du roi*, Paris, Fayard, 1986, p. 25-27. Philippe de Mézières a d'ailleurs écrit son *Songe du Vieil Pelerin* à l'intention de Charles VI, dans lequel il lui recommande l'œuvre de Deschamps.

⁴³ AUTRAND Françoise, *Charles V, le Sage*, Paris, Fayard, 1994, p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 368.

Charles V était passionné d'étude : pour ne pas dépendre des clercs qui l'entourent, il entreprend des demandes de traductions françaises d'un grand nombre d'œuvres antiques. Il rassemble autour de lui une première génération d'humanistes en homme désireux de répandre les savoirs. Parmi les traducteurs que Charles V engage se trouve Nicole Oresme, un Normand rattaché tardivement à la cour de France ; spécialiste d'Aristote, il traduit l'*Éthique*, la *Poétique* et la *Politique*, en accompagnant son travail d'une réflexion sur la question de la traduction. Comme nous le verrons, Deschamps sera en contact avec ces écrits.

Les ravages de la guerre de Cent Ans et de la politique favoriseront l'épanouissement d'une littérature à caractère historique, bien que les traditions courtoises des trouvères ne s'éteignent pas complètement. Nous pouvons interpréter ce phénomène comme une volonté des poètes de penser à autre chose qu'à la crise qu'ils traversent, mais aussi comme un souci de célébrer des valeurs alors bafouées, voire condamnées, par le quotidien. Ainsi, cette poésie ne répond pas qu'à un besoin d'évasion, mais aussi à la culture d'idéaux contestés et en voie de disparition. Le statut de serviteur de l'État, dont bénéficie Deschamps, influence également la manière d'écrire des poètes : leurs conceptions courtoises s'orientent vers un didactisme discret, occasion d'une réflexion sur la condition de l'homme et sur la mort, sans cesse nourrie par l'expérience personnelle.

Malheureusement, cette Renaissance *avortée* porte bien son nom : après les crises de démence de Charles VI le Fou, les conflits reprennent de plus belle, le sentiment d'insécurité est durable et général. Il faudra attendre le tournant des XV^e et XVI^e siècles et le renouvellement des contacts avec l'Italie pour que la Renaissance s'installe définitivement en France.

III.3.1.2 La cour d'Orléans

La cour d'Orléans a également réuni nombre d'écrivains autour du prince-poète Charles d'Orléans (1394-1465). Fils de Louis d'Orléans et de Valentine Visconti, neveu de Charles VI, Charles d'Orléans est élevé dans une cour brillante ouverte aux influences italiennes où l'on croise entre autres Eustache Deschamps et Christine de Pizan. Mais Louis d'Orléans est assassiné par Jean sans Peur alors que son fils est encore jeune ; l'année suivante, Valentine Visconti décède, suivie de près par la jeune épouse de

Charles. Orphelin et veuf à quinze ans, les drames de sa vie justifient l'austérité du personnage et de sa poésie.

À dix-neuf ans, il est fait prisonnier de la bataille d'Azincourt. Cet exil forcé lui inspire des poésies nostalgiques, nourries de l'expérience douloureuse de l'éloignement. Libéré vingt-cinq ans plus tard, il regagne la France et épouse Marie de Clèves qui lui donne un fils, le futur Louis XII. Il tente en vain un retour en politique et se retire dans sa cour de Blois. Il y entretient un cénacle poétique dans lequel on retrouve notamment François Villon.

III.3.2 Présentation de son œuvre

La formation de Deschamps débute, comme nous l'avons vu, aux côtés de Guillaume de Machaut. Fort de cette transmission, il poursuit son apprentissage de sept arts libéraux à l'université d'Orléans, puis rejoint la cour royale dont l'activité littéraire est alors foisonnante. La bibliothèque de Charles V et celle de Louis d'Orléans participent à son érudition ; lui-même s'en constitue une, dont il parle parfois (ball. 1095). Nous pouvons nous faire une idée de sa culture à travers les renvois qu'il opère dans son texte. Ainsi, l'une de ses ballades (la ball. 1367) évoque les écrivains que tout *bon rhétoricien* doit avoir lus : y figurent Valerius, Tulle, Tite-Live, Sénèque, Priscien, Virgile, Socrate et Lucien.

Le seul manuscrit complet des œuvres de Deschamps, que nous aurons l'occasion de commenter plus tard⁴⁵, est le BnF f. fr. 840. D'après l'étude de I. S. Laurie et D. Sinnreich-Levi⁴⁶, il est composé de 90.000 vers répartis en 1500 pièces dans lesquelles figurent 1.014 ballades, 138 chansons royales, 173 rondeaux, 84 virelais, 14 lais, 10 pièces en strophes, 34 dits, 11 pièces latines et des ouvrages en prose. Elles sont divisées par genre et quelques fois par ordre chronologique, bien que ces classifications ne soient pas toujours respectées⁴⁷. Ce qui en ressort est sans doute avant tout leur division selon la nomenclature des formes fixes telles que théorisées dans l'*Art de dictier* : ballade, lai, rondeau et virelai.

⁴⁵ Voir p. 17.

⁴⁶ LAURIE Ian S. et SINNREICH-LEVI Deborah M., *Eustache Deschamps. Selected Poems*, trad. David Curzon et Jeffrey Friskin, New York, Routledge, 2003, p. 20.

⁴⁷ DAUPHANT Clotilde, *op. cit.*, p. 15.

La distinction de la prose et du vers au sein de son œuvre est moindre, l'usage du vers étant quasiment exclusif. La prose est exploitée dans trois pièces que sont les *Demoustracions contre sortileges* (n° 1361), *L'art de dictier et de fere chansons, balades virelais et rondeaulx...* (n° 1396) et *La dolente et piteuse complainte de l'Eglise moult desolée au jour d'ui* (n° 1397).

L'œuvre de Deschamps a ainsi été composée en français essentiellement, mais également parfois en latin. Plusieurs pièces latines ont été écrites en vers, une seule en prose : la *Complainte de l'Église* (n° 1397). Aussi, le poète s'est essayé à la traduction latine, en témoignent deux longues pièces qu'il a mises en vers français. La première, composée de rimes plates, est le *Traictié de Geta et d'Amphitron* de Vital de Blois (n° 1494). La seconde, en strophes, est un abrégé du *De Contemptu mundi* d'Innocent III, intitulé *Lai de fragilité humaine* (n° 309 bis).

D'un point de vue thématique, l'éclectisme est de mise. Deschamps explique dans son *Art de dictier* son refus de délimiter la poésie selon les thèmes afin d'accorder autant de liberté que possible au poète⁴⁸. Il passe ainsi de l'amour à la politique, des faits divers aux conseils diététiques, des circonstances aux maux médicaux.

III.3.2.1 L'historiographie

L'introduction de l'édition des *OCED* présente Deschamps comme l'écrivain de son siècle ayant le mieux rendu compte de son époque. Il est donc possible d'apprécier son œuvre en dehors de tout autre intérêt littéraire ou philologique, comme un témoignage de son temps. Ses chroniques relaient les événements politiques auxquels il assiste, non pas à la manière de Froissart, qui rend rigoureusement compte des faits de guerre dans ses *Chroniques*, mais bien par narrations commentées⁴⁹.

Le *Livre de mémoire* de Deschamps, chronique à laquelle il fait souvent allusion dans son œuvre et dont il nous faut regretter la perte, relate les événements historico-politiques des règnes de Charles V et Charles VI. Commencé en 1364, l'ouvrage a d'abord été rédigé sans habilitation royale avant que Deschamps ne soit promu historiographe lors du sacre de Charles VI en 1380. L'épisode déjà évoqué du mariage

⁴⁸ BECKER Karin, « Présentation littéraire », dans *Eustache Deschamps en son temps*, éd. Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 20.

⁴⁹ DAUPHANT Clotilde, *op. cit.*, p. 12.

de Richard d'Angleterre et d'Isabelle de France scella sa fin, puisqu'Eustache renonce alors à sa charge d'historiographe, vexé d'avoir été tenu éloigné de la cérémonie, en dépit de ses titres d'écuyer et d'ancien huissier d'armes du roi, mais aussi de son rôle de chroniqueur de cour connu pour « avoir escript de leurs faiz queroniques »⁵⁰ (ball. 1130).

Cette tendance à l'historicité est très présente dans l'œuvre de Deschamps, dont la poésie n'est jamais loin des préoccupations politiques des rois qu'il assiste. Son œuvre mêle récits historiques et vie personnelle, conseils de morale et de politique, commentaires sur la vie quotidienne et références mythologiques, motifs amoureux et grivois, biographies des princes et satires, plaintes et didactique de la foi, à tel point que G. Raynaud souligne la difficulté à « distinguer ce qui lui appartient en propre de ce qu'il a emprunté à d'autres⁵¹ ».

III.3.2.2 *L'Art de dictier, théorie et application*

L'Art de dictier tient sa célébrité de son statut de premier art poétique en langue d'oïl⁵². Rédigé en 1392, ce traité en prose resté incomplet constitue un précurseur des *Arts de seconde rhétorique* du XV^e siècle. C. Dauphant l'aborde comme une clé de lecture personnelle de la poésie de Deschamps ancrée dans sa pratique quotidienne : cet art poétique marque l'avènement d'un nouveau type de poésie proche de la personnalité de l'auteur et s'échappant de l'idéologie courtoise et de l'idéal musical⁵³.

En effet, la première partie de cet ouvrage relance le débat sur la place de la poésie dans les arts libéraux en décrivant brièvement le *trivium* et le *quadrivium*⁵⁴, auquel la musique appartient. Deschamps s'attache à distinguer la musique *naturelle* de la musique *artificielle*, dissociant ainsi la poésie lyrique de sa mise en musique, « donnant à la poésie une valeur indépendante⁵⁵ ». Entre autres choses qui les différencient,

⁵⁰ OCED, *op. cit.*, t. XI, p. 325-327.

⁵¹ *Ibid.*, p. 141.

⁵² Voir l'édition proposée dans *Eustache Deschamps. Anthologie, op. cit.*, p. 582-678 ainsi celle de Jean-François Kosta-Théfaine, Clermont-Ferrand, *Eustache Deschamps. L'Art de dictier*, Paléo, l'encyclopédie médiévale, 2010.

⁵³ DAUPHANT Clotilde, « Frontières d'un genre aux frontières d'une langue : ballades typiques et atypiques d'Eustache Deschamps, John Gower et Geoffrey Chaucer », dans LACASSAGNE Miren (dir.), *Le rayonnement de la cour des premiers Valois, op. cit.*, p. 83.

⁵⁴ DAUPHANT Clotilde, *La Poétique des OCED, op. cit.*, p. 91.

⁵⁵ EUSTACHE DESCHAMPS, *L'Art de dictier*, éd. par Déborah Sinnreich-Lévi, East Lansing, Colleagues Press, 1994, p. 1.

T. Grandemange souligne que, pour le poète, la première ne peut être acquise par celui qui n'en possède pas le don ; elle est innée, au contraire de la seconde, fondée sur les notes et pouvant s'acquérir⁵⁶. La poésie s'inscrit dès lors de façon autonome au sein des arts⁵⁷.

Deschamps s'intéresse dans la seconde partie du traité aux formes fixes, dont la ballade, largement dominante dans son œuvre, mais aussi au rondeau, au virelai et au lai. C'est cette section qui a influencé les nombreux arts de poétique jusqu'à la rupture marquée par Du Bellay⁵⁸. Deschamps s'y livre à une théorisation de ces formes, assortie d'exemples et de commentaires. Loin des règles techniques et définitions complexes, il s'attache à une définition générale de la poésie⁵⁹. Son œuvre met d'ailleurs en pratique ces formes telles qu'il les théorise dans son *Art de dictier*.

III.3.2.3 Le cas de la ballade

La ballade est le genre poétique le plus présent dans l'œuvre de Deschamps qui en a écrit 1017. À l'instar des autres formes que nous venons d'aborder, sa composition a été théorisée dans son *Art de dictier* et sa pratique foisonnante⁶⁰ a largement contribué à sa pérennisation. La ballade telle que nous la connaissons aujourd'hui est la directe héritière⁶¹ du modèle défini par G. de Machaut puis Deschamps : ce sont eux qui donnèrent sa forme définitive au genre, évinçant la ballade dite « primitive », appelée *ballette*, qui se compose de trois huitains sur trois rimes avec refrain⁶².

Dans son œuvre, la ballade se présente comme un poème de trois strophes de même longueur, fondées sur les mêmes rimes, les mêmes mètres et chacune composée d'un vers-refrain d'un ou deux vers. Le texte peut comporter un envoi, de rythme très variable, qui énonce le dédicataire du poème. Cette structure où chaque strophe prend

⁵⁶ GRANDEMANGE Thierry, « *Musique naturele et musique artificiele* sous le règne de Charles VI : essai de construction d'un modèle prosodique », p. 95, dans LACASSAGNE Miren (dir.), *Le rayonnement de la cour des premiers Valois*, op. cit., p. 95-114.

⁵⁷ ROUBAUD Jacques (éd.), *La Ballade et le Chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 46.

⁵⁸ DAUPHANT Clotilde, op. cit., p. 92.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Voir JUNG Marc-René, « Les plus anciennes ballades de Machaut et la tradition antérieure de la ballade : aspects métriques », dans HENRARD Nadine, MORENO Paola, THIRY-STASSIN Martine (éd.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 287-297.

⁶¹ ROUBAUD Jacques, op. cit., p. 45.

⁶² AQUIEN Michèle, « ballade », *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche n°16006, 1993, p. 65.

fin sur une même idée insérée dans le refrain correspond au « principe de rayonnement » emprunté à D. Poirion qui désigne la gravitation des éléments des strophes autour du refrain. Les arts poétiques de la fin du Moyen Âge soulignent d'ailleurs les fonctions probatoire et démonstrative du refrain assignées à chaque strophe⁶³.

La ballade est souvent étroitement apparentée au chant royal, tous deux apparaissant comme deux formes liées grâce à une contamination réciproque, introduite par G. de Machaut et reprise par Deschamps qui systématise le refrain au sein du chant royal et prête l'envoi, caractéristique de ce dernier, à la ballade. Leur distinction tient à leur longueur⁶⁴, si bien qu'un chant royal apparaît dans notre corpus des *Balades de moralitez*.

Si Deschamps a puisé dans la tradition lyrique de son maître afin d'établir les fondements de sa réflexion, il n'en demeure pas moins qu'il s'en détache dans la forme à prêter aux poèmes ainsi que dans les thématiques qu'il aborde. Dans l'article qu'il consacre à Deschamps au sein de son ouvrage sur la poésie française⁶⁵, M. Jarrety développe les différences entre les deux poètes. Là où G. de Machaut préconise la combinaison de mètres brefs, Deschamps adopte davantage des strophes carrées ; lorsque G. de Machaut consacre les formes lyriques à l'amour courtois, Deschamps recommande d'user de celles-ci dans des sujets très variés dans lesquels le jeu amoureux disparaît. Ces divergences s'éclairent à la lecture de son *Art de dictier* où s'opposent leur conception poétique.

D'un point de vue rythmique⁶⁶, les strophes comportent sept à quinze vers et oscillent entre l'heptasyllabe, l'octosyllabe et le décasyllabe. Les vers sont toujours de même longueur dans la strophe sauf pour les ballades en vers décasyllabiques, dans lesquelles le cinquième ou sixième vers peut être de sept syllabes⁶⁷. Deschamps préconise

⁶³ JARRETY Michel, *Le lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche n°4664, 2001, p. 51. Dorénavant *LTL*.

⁶⁴ ROUBAUD Jacques, *op. cit.*, p. 73. La ballade classique a trois strophes ; le chant royal cinq.

⁶⁵ JARRETY Michel (dir.), « Eustache Deschamps et le premier art poétique français », *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, PUF, 1997, p. 47.

⁶⁶ Nous nous appuyons ici essentiellement sur la deuxième partie de DAUPHANT Clotilde, *La Poétique des OCED*, p. 197-352 à laquelle nous renvoyons notre lecteur pour une étude complète du genre.

⁶⁷ *OCED*, *op. cit.*, t. XI, p. 115 ; ball. 1114.

d'alterner le nombre de syllabes à tous les vers afin de rendre la ballade *plaisante et de bonne façon*⁶⁸.

L'étude de la forme des ballades qui figure dans l'*Art de dictier* indique également une hiérarchie des rimes des ballades qui peuvent être *équivoques, rétrogrades et léonines*, « ce sont les plus fors balades qui se puissent faire⁶⁹ ». La dernière syllabe de chaque vers doit alors être reprise au commencement du vers suivant, avec une signification différente de celle qu'elle a dans le vers précédent. Le traité propose l'exemple suivant :

Lasse ! lasse ! maleureuse et *dolente* ! [nous soulignons]

Lente me voy, fors de soupirs et *plains*.

Plains sont mes jours, d'ennuy et de tourmente (...) ⁷⁰.

Deschamps n'a donc cessé de jouer des variations dans sa pratique. Outre son parachèvement de la fixation des formes lyriques de la ballade, du rondeau, du lai et du virelai et son intérêt pour les jeux de rimes, il a expérimenté la limite des genres par des jeux formels⁷¹ dont certains annoncent ceux de la Grande Rhétorique : citons entre autres les ballades commençant par la même lettre (tous les mots de la ballade 460 commencent par la lettre A) ; celles pour lesquelles plusieurs lectures sont possibles (les ballades 9 et 18) ; ou encore celles aux thèmes récurrents (les ballades 507 et 508 traitent des caractéristiques d'un bon amant)⁷². Leur dénomination peut aussi différer selon leur vocation (la ballade 1216, dont l'intention est le divertissement, porte le nom de *sotte chanson*)⁷³.

⁶⁸ « *L'Art de dictier* », Eustache Deschamps. *Anthologie*, op. cit., p. 602.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 604.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ GREUTE Georges (et al.), « Eustache Deschamps », *Dictionnaire des lettres françaises : I. Le Moyen Âge*, op. cit., p. 430.

⁷² *OCED*, op. cit., t. XI, p. 121.

⁷³ *Ibid.*

PARTIE I : LES *BALADES DE MORALITEZ* D'EUSTACHE DESCHAMPS

CHAPITRE 1 : CARACTÉRISTIQUES DE LA SECTION

I. Présentation et justification du corpus

I.1 Le manuscrit

Le manuscrit⁷⁴ sur lequel repose notre édition de référence figure aujourd'hui sous la cote n° 840 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France à Paris. Le soin de la copie laisse parfois à désirer ; en témoignent les multiples doublons⁷⁵. Bien qu'il ait été rédigé par plusieurs mains⁷⁶, le manuscrit sort de l'officine de Raoul Tainguy, comme le confirme sa signature sur le dernier feuillet. Les manuscrits qu'il a copiés ou fait copier sont reconnaissables aux nombreuses additions qui s'y trouvent.

Bien qu'aucune preuve formelle ne puisse l'attester, il y a fort à croire que le manuscrit ait été l'occasion d'une commande par un tiers⁷⁷ afin de collecter l'œuvre éparse de Deschamps à sa mort. Certes, le manuscrit n'est doté d'aucune insertion témoignant d'un acquéreur auquel on aurait pu dédicacer l'ouvrage. Cependant, le premier inventaire de la Bibliothèque de Blois mentionne le manuscrit. De plus, le « coût monumental » de sa copie que souligne C. Dauphant lui fait supposer un mécène fortuné⁷⁸ : elle y voit le roi Charles VI ou son frère Louis d'Orléans, qui furent les principaux protecteurs du poète.

Quant à l'organisation du manuscrit, nous pouvons aisément imaginer que ceux qui se sont attachés à la récolte des pièces du poète puis à la confection du manuscrit n'ont pas trouvé les quelque 1500 poésies disséminées, mais bien classées ou du moins regroupées en quelques tas ou cahiers qui permettraient de leur attribuer un certain ordre. S. Bliggenstorfer souligne que les études statistiques réalisées sur son œuvre révèlent « quelques régularités dans le classement des ballades qui ne peuvent être dues

⁷⁴ *OCE*D, t. XI, p. 101. Le manuscrit a également été minutieusement décrit par G. A. Crapelet en tête des *Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps*, *op. cit.*, p. LVII-LXVIII.

⁷⁵ 13 ballades, 3 chansons royales et 1 rondeau sont présents doublement ; la ball. 62 paraît aux n° 62, 932, et 1157.

⁷⁶ C. Dauphant précise les traces de cinq mains différentes. Elle ajoute que R. Tainguy a copié les deux tiers des pièces du manuscrit et est responsable de la totalité des rubriques.

⁷⁷ DAUPHANT Clotilde, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*

au hasard⁷⁹ ». La question de la participation de Deschamps à l'organisation du manuscrit peut donc se poser.

Deux thèmes prévalent à l'ensemble de l'œuvre : l'amour et la morale. Cette distinction n'apparaît en fait qu'afin de différencier les ballades, *amoureuses* ou *morales*. Néanmoins, ces rubriques ne sont que très approximativement respectées, en témoigne la section VI consacrée aux ballades amoureuses, qui, parmi les 517 pièces, en consacre 400 aux ballades, et 24 aux ballades spécifiquement amoureuses.

I.2 L'édition de la SATF

En 1876, le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, noble érudit qui avait déjà édité quatre ans plus tôt le *Geta et Amphitrion* de Deschamps, propose à la Société des Anciens Textes Français de produire une édition intégrale des œuvres du poète champenois. En 1878, il entame cette entreprise monumentale qui lui prit vingt-cinq ans pour la mener à sa fin et que le Marquis lui-même ne verra pas achevée, puisqu'il décéda en 1889, laissant inachevé le tome VI. À sa mort, le philologue G. Raynaud lui succéda et publia les tomes VI à XI des *OCED*. Il entreprit de corriger les défauts d'édition accumulés par son prédécesseur. Parmi les onze tomes de l'édition, les œuvres complètes de Deschamps sont publiées dans les neuf premiers.

L'édition de référence du travail s'appuie essentiellement sur le manuscrit BnF fr. 840 qu'elle reproduit selon l'ordre d'apparition des pièces dans ce dernier⁸⁰, soit une classification principalement formelle. L'édition en « respecte l'orthographe des mots⁸¹ » mais se propose de corriger les leçons fautives en plaçant la leçon littérale du manuscrit en note de bas de page. Une numérotation des pièces y a été insérée, ainsi que quelques mots sur chacune d'elles, entre parenthèses en début de poème. Quelques fois apparaît aussi la traduction de « mots difficiles⁸² ».

L'édition établie par le Marquis et G. Raynaud reste aujourd'hui l'édition de référence des œuvres du poète champenois. Néanmoins, comme le souligne pertinemment

⁷⁹ BLIGGENSTORFER Susanna, « Interdépendance de forme et de contenu dans l'œuvre d'Eustache Deschamps », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 27.

⁸⁰ Cette indication justifie le développement consacré au manuscrit BnF fr. 840 ci-dessus.

⁸¹ *OCED*, « préface », t. I, p. XI.

⁸² *Ibid.*, « introduction », t. XI, p. 4.

K. Becker⁸³, cette édition du XIX^e siècle, et plus encore les premiers tomes édités par le Marquis, est aujourd'hui dépassée par la critique philologique. En effet, de nombreuses approximations ainsi que des leçons fautives ont été constatées. De plus, les éditeurs se sont permis d'intervenir dans le texte afin d'en moderniser l'orthographe et d'en augmenter ainsi la lisibilité. Ces « corrections », dit K. Becker, paraissent aujourd'hui irrecevables : elles justifient la nécessité d'une réédition des *OCED*, plus respectueuse du manuscrit.

I.3 L'édition des Lettres gothiques

C'est en réaction à ces manquements qu'une aspiration à une nouvelle édition critique s'est progressivement introduite dans les cercles philologiques. Bientôt, la collection des Lettres gothiques dirigée par M. Zink permit à C. Dauphant d'établir une nouvelle édition des textes du poète sous forme d'une anthologie de quelque deux cents pièces.

Afin de représenter fidèlement le manuscrit de base, coté BnF f. fr. 840, l'auteure s'est attachée à en reproduire la graphie originale⁸⁴, l'ordre des pièces ainsi que la mention des différentes sections⁸⁵. Les proportions ainsi que la sélection des genres pratiqués et des thèmes traités par l'auteur ont également été respectées. On y trouve par conséquent des ballades, des rondeaux, des lais et des virelais ainsi que des dits, des chartes et son célèbre *Art de dictier*.

En outre, C. Dauphant explique avoir appliqué les règles habituelles de l'édition de texte scientifique. L'usage des signes diacritiques est à commenter : l'accent aigu, précise-t-elle, a été utilisé afin d'indiquer un *e* tonique en finale absolue et devant un *s*, mais pas devant un *z*, une autre consonne ou le *e* atone. Le tréma, lui, a été mobilisé fréquemment afin de servir la métrique des vers. Conformément à l'usage préconisé dans l'*Art de dictier*, les diérèses et les élisions ont été mises en avant afin de rétablir le rythme des vers. L'usage du tréma a été réalisé selon les préconisations de l'École nationale des chartes qui suggère son placement sur le *i*, le *u*, le *o* et à défaut sur le *e*.

L'apparat critique du texte mentionne l'ensemble des leçons rejetées du manuscrit de référence, noté A. Le texte est ainsi directement corrigé par des crochets lorsque nécessaire, ce qui explique leur présence au sein des extraits de textes de notre analyse.

⁸³ BECKER Karin, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁴ Une faute de retranscription a néanmoins été constatée, voir p. 67.

⁸⁵ DAUPHANT Clotilde, « Note sur l'édition », *Anthologie. Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 41.

Car si l'examen du corpus des *Balades de moralitez* a effectivement été réalisé dans les deux éditions que nous présentons ici, celle de la SATF et celle des Lettres gothiques, ce sont les textes de cette dernière qui ont été retenus pour composer nos extraits. Les quelques variantes qui les distinguent tiennent à la ponctuation, plus abondante dans l'édition des Lettres gothiques, à l'usage des guillemets pour traduire le discours direct et à la présence de quelques leçons divergentes, notamment dans l'omission de particules dans l'édition de la SATF (« [...] cilz pert possession » ball. 11, v. 23 des *OCED* versus « [...] cilz pert sa possession » ball. 3, v. 23 de l'édition des Lettres gothiques). Aussi, le manque d'espace nous a obligé à réduire notre analyse textuelle du corpus d'étude du dispositif persuasif⁸⁶ à la sélection des cinquante-et-une ballades de cette édition.

II. La ballade à moralité

II.1 Définition

Nous avons précédemment survolé le contexte de la Renaissance avortée autour de Charles V et l'esprit de cour de l'époque, très attaché à l'instruction des princes. C'est dans ce microcosme que s'inscrivent les ballades à moralité. D'ailleurs, le terme *moralité*, explique M. Lacassagne, renvoie généralement à la morale politique et à l'exercice du pouvoir⁸⁷. Le lien est donc établi quant à la fréquentation de la vie de cour de Deschamps et le type de ballade auquel il s'est essayé, que nous allons nous attacher à examiner.

Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, le genre de la ballade se subdivise en « ballade amoureuse » et « ballade de moralité », comme c'est d'ailleurs le cas dans le manuscrit que nous venons de décrire, bien que des motifs amoureux puissent être introduits dans les textes moraux, et que ces derniers se déploient dans un large panel de pièces où figurent les sentiments de la dame. La ballade amoureuse est fidèle à l'héritage courtois, tandis que la ballade à moralité s'inspire des mœurs du temps, des événements

⁸⁶ À partir de l'examen de la macrostructure conclusive (p. 23), l'édition de référence pour la numérotation des ballades est celle des Lettres gothiques. Nous renvoyons le lecteur à l'annexe pour une correspondance dans la numérotation des pièces des deux éditions, p. 117.

⁸⁷ LACASSAGNE Miren, « Tiens ces trois points... : didactisme et morale politique dans la poésie d'Eustache Deschamps », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicterz vertueulx » d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 183-195.

politiques, et se nourrit de réflexions topiques sur la condition humaine, la destinée de l'homme et du monde⁸⁸.

Le *LTL* définit avant tout la moralité⁸⁹ par le genre dramatique éponyme de la fin du Moyen Âge où les personnages sont des allégories d'abstractions personnifiées et mises en scène. Il s'agit d'un théâtre conventionnel, qui, dit M. Jarrety, vise exclusivement à l'édification : « son but est l'enseignement de la morale chrétienne, et gravite autour de la question du choix entre le Bien et le Mal ». Le genre n'est pas loin de l'entreprise de Deschamps. Le genre textuel est certes différent, l'enjeu thématique le paraît également ; l'objectif de Deschamps n'entend répondre à aucun leitmotiv spécifiquement religieux, bien qu'il soit évidemment catholique et s'attache à prôner les vertus cardinales. En fait, il y préfère la défense de valeurs personnelles, jugées morales, qui rejoignent les vertus catholiques mais les dépassent en vertu d'une ouverture aux thématiques politique, familiale, gouvernementale, philosophique et sociale.

M. Lacassagne mentionne l'un des résultats de l'étude qu'ont consacré J. Blanchard et J.-C. Mühlethaler⁹⁰ aux liens entre l'écriture et la politique. Ceux-ci assimilent la poésie de Deschamps au *speculum*, genre littéraire regroupant l'ensemble des textes destinés à conseiller son lecteur « en lui renvoyant l'image de leur idéal⁹¹ ». Ce genre didactique prend, au Moyen Âge, le nom de *Miroir*, proposant un contenu encyclopédique, moral ou historique⁹². C'est dans cette veine que paraissent, pour ne citer que les plus connus, le *Policraticus* de Jean de Salisbury (1159), le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais (vers 1258) et le *Speculum dominarum* de Durand de Champagne (vers 1300).

Ces œuvres, dont Charles V commande les traductions, sont de véritables traités d'éthique et de politique sous forme de manuels de formation et d'éducation à l'intention des princes. Comme la plupart des ballades à moralité de Deschamps, « ils sont tout à la fois les relais d'une réflexion et d'un savoir, et des documents sur une situation politique en devenir, car leurs auteurs se trouvent à l'interface de la tradition et de la contingence historique et politique⁹³ ». D'ailleurs, à l'image du *Miroir des Princes*,

⁸⁸ « Ballade », *LTL*, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁹ « Moralité », *ibid.*, p. 277-278.

⁹⁰ BLANCHARD Joël, MÜHLEHALER Jean-Claude, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses universitaires de France, Perspectives littéraires, 2002, p. 7.

⁹¹ LACASSAGNE Miren, *op. cit.*, p. 186.

⁹² « Miroir », *LTL*, *op. cit.*, p. 270.

⁹³ LACASSAGNE Miren, *op. cit.*, p. 186.

la proportionnalité de textes dont le dédicataire est le(s) prince(s) est tout à fait conséquente dans l'œuvre de Deschamps. Nous y reviendrons.

II.2 La section des *Balades de moralitez*

Bien qu'il s'agisse d'un fait des compilateurs des textes lors de la réalisation du manuscrit, notons que les *Balades de moralitez* ouvrent l'œuvre de Deschamps : elles correspondent à la section I. Cette place leur confère une dimension remarquable. À propos de la constitution du recueil, il est possible qu'elle ait été l'occasion d'une commande par le roi⁹⁴. La section compte 303 pièces, dont 300 ballades et 3 rondeaux. Elle constitue donc un cinquième de l'œuvre complète du poète, qui regroupe quelque 1500 pièces.

Au niveau de la forme métrique des pièces de la section des *Balades de moralitez*, S. Bliggenstorfer a effectué un calcul de proportionnalité que nous remployons ici. Ainsi, 58% des ballades sont composées de huitains, 28% sont composées de dizains et 14% d'autres formes⁹⁵. La section I est donc clairement dominée par les ballades à huitains, qu'elle met en parallèle avec les sections IV et V^{bis}, alors que le dizain, remarque-t-elle, prévaut dans les sections VI et VII.

La section des *Balades de moralitez* est la seule des *OCED* qui s'intitule de cette façon. Une autre section, numérotée VII, concurrence la thématique morale : elle comporte un en-tête désigné « Cy commencent pluseurs balades morales faictes par ledit Eustace, lesquelles ont esté trouvees en pluseurs papiers et escrips depuis les precedens balades cy dessus escriptes ». Nous ne l'avons néanmoins pas introduite à notre corpus de recherche, pour deux raisons au moins. La première tient à la désignation même des ballades des deux sections. En effet, nous prenons le parti de différencier le sème du complément déterminatif *de moralitez* de celui de l'adjectif *morales*. *De moralitez* convoque une finalité didactique au texte qui n'apparaît pas dans *morales*, davantage consacré à la simple qualification thématique. La seconde raison réside dans l'appréhension de la section VII. En effet, sa rubrique dénonce à elle seule le manque d'unité du recueil, et ne permet dès lors pas de l'envisager comme un ensemble cohérent et autonome, semblable à celui de la section I.

⁹⁴ DAUPHANT Clotilde, *La Poétique des OCED*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁵ BLIGGENSTORFER Susanna, « Interdépendance de forme et de contenu dans l'œuvre d'Eustache Deschamps », *op. cit.*, p. 31.

I. Étude rhétorique

I.1 L'héritage aristotélien

La rhétorique, telle que définie par Aristote, dans son ouvrage fondateur du IV^e siècle ACN, la *Rhétorique*⁹⁶, lie un orateur et un auditoire par du langage⁹⁷. La dimension de l'orateur, c'est l'*ethos*. Il s'agit de l'art de bien parler, propre à un individu, pour convaincre. Ce critère a été particulièrement prôné par Cicéron, qui s'intéresse à l'image que l'orateur offre de lui-même à travers son discours. La dimension de l'auditoire, assimilée au *pathos*, correspond aux affects mus du destinataire par les propos tenus dans le discours. Platon, maître du genre, considère la rhétorique comme l'art de manipuler un auditoire en jouant sur ses émotions – notons là l'étymon de *pathétique*. Quant à la dimension que recouvre le langage, le *logos*, elle est définie comme l'art de convaincre par l'exposé d'arguments logiques. Elle s'apparente à un ensemble de techniques qui consiste à construire des raisonnements rigoureux par le développement d'arguments répondant à des schémas cohérents. Le *logos* est le discours en tant qu'il met en œuvre l'exercice de la pensée. Cette dernière dimension, développée par Aristote, mêle « le style et la raison, les figures et les arguments, ou comme l'on dit aujourd'hui, le figuré ou le littéral⁹⁸ ».

Les trois approches que sont l'*ethos*, le *pathos* et le *logos* sont ainsi complémentaires : la rhétorique provient de leur réunion. À travers ces champs d'activité, la rhétorique apparaît comme une *technè*, dénomination bientôt traduite en latin par *ars*. *Ars* et *technè* désignent un savoir à finalité pratique, c'est-à-dire des compétences sur lesquelles il est possible de théoriser.

Le champ de pertinence de la rhétorique, explique Aristote, est le domaine du probable. Dans celui-ci, le philosophe grec défend l'idée que les prémisses du développement rhétorique sont situées dans la *doxa*. Il faut donner au raisonnement rhétorique une assise. Pour ce faire, il convient de prendre pour point de départ les *endoxa*, c'est-à-dire

⁹⁶ ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. par Médéric Dufour, livres 1-2, Paris, Les Belles Lettres, Gallimard, Tel, 1991.

⁹⁷ MEYER Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, Le livre de Poche, biblio essais, 1999, p. 6.

⁹⁸ *Ibid.*

des fragments de *doxa*. Ces *topoi* sont en circulation et déjà admis comme évidents par l'ensemble d'une communauté, et la construction du raisonnement s'élabore à partir de ceux-ci. C'est ce qui différencie selon Aristote la rhétorique, art du discours, de la dialectique, art du raisonnement : cette dernière s'appuie sur des vérités nécessaires, qui sont évidentes et démontrables⁹⁹, alors que la rhétorique a pour champ d'étude des opinions probables. Elle est donc l'art d'argumenter dans le domaine de celles-ci ; dans la logique du vraisemblable.

Reste à aborder les fondements de l'argumentation. Afin de persuader un public qu'une thèse est probablement la bonne, Aristote convoque la notion de *preuve*. Ainsi, la *technè* rhétorique est le fait d'être efficace dans l'usage que l'on fait de celle-ci. Le philosophe en différencie deux types, selon leur constitution extra-technique ou technique. Les premières ne relèvent pas réellement de la *technè* : elles sont des preuves qui n'ont pas fait l'objet d'une élaboration discursive par l'orateur. Elles peuvent néanmoins revêtir un effet persuasif : c'est le cas, par exemple, lorsqu'on mobilise un témoignage ou qu'on cite un texte de loi¹⁰⁰. Leur pertinence réside davantage dans l'art d'y recourir à bon escient. Les secondes preuves sont, elles, élaborées par l'orateur. Elles ne sont persuasives que par l'activité de discours.

Le *logos*, qui constitue l'essentiel de notre objet d'étude, regroupe deux procédés que sont l'enthymème et l'exemple¹⁰¹. L'enthymème est un modèle déductif, qui consiste à envisager le général pour l'appliquer au particulier. C'est une variante rhétorique du syllogisme, car son point de départ n'est pas une vérité démontrée – définition du syllogisme traditionnel –, mais de l'*endoxa*. L'exemple, quant à lui, est un modèle inductif. À l'inverse de l'enthymème, son point de départ est un cas particulier bientôt convoqué pour le généraliser, étendant ainsi sa validité par le témoignage d'autres cas appartenant au même paradigme.

⁹⁹ « Rhétorique », *LTL*, *op. cit.*, p. 358-359.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 360.

¹⁰¹ MEYER Michel (dir.), *op. cit.*, p. 48-49.

I.2 Les rhéteurs romains : la *Rhétorique à Herennius* et Cicéron

Les premiers à reprendre les idées d'Aristote sont les rhéteurs romains. Ils mobilisent l'inventaire conceptuel du philosophe grec en lui faisant subir une inflexion importante qui touche à la dimension de l'*ethos* : ils se proposent d'adjoindre une conception moralisante. Cela signifie que pour les Romains, être un bon orateur se joue certes au moment du discours – il y a des techniques de construction du discours – mais aussi bien avant ce dernier. Dès lors, on ne peut être bon orateur si on n'est pas soi-même vertueux dans la vie. Leur initiation rhétorique ajoute donc une exigence supplémentaire : il faut une coïncidence entre l'*ethos* discursif de l'orateur et les valeurs qu'il incarne. Sa crédibilité face à l'auditoire en dépend.

Au Moyen Âge, la rhétorique est l'une des composantes du trivium. Ainsi, les lettrés, lors de leur apprentissage des sept arts libéraux, reçoivent un enseignement relatif à la rhétorique. Parmi les ouvrages dont usent généralement les précepteurs, figurent la *Retorica ad Herennium* et le *De inventione* de Cicéron.

La célèbre *Rhétorique à Herennius*, ouvrage latin datant du I^{er} siècle ACN, incarne l'écho de l'héritage grec de la rhétorique. L'œuvre provient d'un auteur anonyme, que l'on a longtemps cru être Cicéron. M. Meyer la décrit selon l'étude qu'elle consacre au « profil » de l'orateur, et surtout à l'objet-même de la rhétorique. L'intérêt du traité réside dans la synthèse de multiples influences : parmi elles, « [il] harmonise ce que Cicéron (*De inventione*, II, 8) identifie comme les deux sources de la rhétorique : les traditions aristotélicienne et socratique¹⁰² ».

Cicéron, nous l'avons dit, est connu pour son intérêt prononcé pour l'*ethos* de l'orateur. Il lègue de nombreux apports à l'éloquence comme mode d'expression et moyen persuasif. Le philosophe oscille entre l'art de bien parler et celui de convaincre¹⁰³. Si la raison de l'orateur est la persuasion, il n'en demeure pas moins qu'il enseigne, plaît et émeut. En ce sens, il esquisse les principales voies de la rhétorique en tant qu'art argumentaire : le *docere* tout d'abord, le *placere* ensuite, le *movere* enfin. Ils correspondent aux trois types d'arguments, fondés respectivement sur le raisonnement

¹⁰² *Ibid.*, p. 61.

¹⁰³ MICHEL Alain, « III. La théorie de la rhétorique chez Cicéron : éloquence et philosophie », LUDWIG Walter (dir.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, Genève, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, t. XXVIII, 1982, p. 109-148, p. 114.

discursif (*logos*), les mœurs de l'orateur (*ethos*) et les passions de l'auditoire (*pathos*)¹⁰⁴.

I.3 Lien entre politique et rhétorique

L. Evdokimova¹⁰⁵ s'est intéressée au rapport qu'entretient Deschamps avec les ouvrages d'Aristote, et en particulier la classification aristotélicienne des sciences, qui mentionne l'autorité de la politique sur la rhétorique. Elle rejoint en ce sens J.-C. Mühlethaler¹⁰⁶, qui a proposé une étude des poèmes didactiques de Deschamps en relation avec l'influence de ladite classification, abordant dès lors le sort réservé à la rhétorique au Moyen Âge.

La présence d'un manuscrit contenant les traductions de N. Oresme dans la bibliothèque de Charles V confirme la thèse de la connaissance par Deschamps des théories d'Aristote. Parmi sa production, le *Miroir de mariage* semble être l'œuvre qui en témoigne le plus¹⁰⁷. Dans ce traité figure l'association de l'éthique, de la politique et de l'économie héritée d'Aristote, qui est, après lui, ajoutée aux sommes médiévales¹⁰⁸.

Le lien entre l'écriture et le pouvoir, soit entre les sciences rhétorique et politique, a été envisagé par Aristote. Dans les premiers chapitres de la *Rhétorique*, il défend le caractère universel de la rhétorique qui, selon lui, n'exige aucune notion quant au motif du discours¹⁰⁹. L'étendue de son champ d'application n'est pas tant ce qui est propre à persuader ; c'est de « voir les moyens de persuader que comporte chaque sujet¹¹⁰ ». La rhétorique se doit d'ailleurs d'être capable de défendre les deux thèses opposées d'un même propos, afin, explique Aristote, d'être prompt à la riposte en cas de réfutation du parti adverse. C'est la raison pour laquelle L. Evdokimova conclut justement que la

¹⁰⁴ « Rhétorique », *LTL*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁰⁵ EVDOKIMOVA Ludmilla, « Éthique, économie, politique, rhétorique. La classification aristotélicienne des sciences et la poésie didactique de Deschamps », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps*, *op. cit.*, p. 57-72, p. 57.

¹⁰⁶ MÜHLETHALER Jean-Claude, « Un poète et son art face à la postérité : lecture des deux ballades de Deschamps pour la mort de Machaut », *Studi francesi* n°33, 1989, p. 387-410.

¹⁰⁷ Voir les études sur ce sujet ayant démontré la lecture de Deschamps des traductions de l'*Éthique* et de la *Politique* faites par Nicole Oresme en 1370-1374, en particulier KENDRICK Laura, « La poésie pastorale d'Eustache Deschamps : miroir de mentalité à la fin du XIV^e siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* n°7, 1983, p. 28-44.

¹⁰⁸ EVDOKIMOVA Ludmilla, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ ARISTOTE, *op. cit.*, I, 1, 1355b, p. 21

rhétorique telle que définie par le philosophe « n'est pas immorale, [...] elle est amoral¹¹¹ ».

Deschamps se propose également d'allier la rhétorique et la politique, comme le prouve le dessein de ses *Balades de moralitez*, usant de la première au service de la seconde. Son originalité par rapport à la conception aristotélicienne de la rhétorique se situe ainsi dans le caractère fondamentalement moral qu'il confère à cet art. Deschamps est conseiller du roi, sa production poétique ne peut s'y soustraire : elle est non seulement empreinte de moralité, mais, en plus, constitue la ligne directrice de la section.

II. La macrostructure conclusive

Associés au genre de la ballade par Deschamps, deux indices structurels ont un rôle particulièrement conclusif au sein de ses textes : l'envoi et le refrain. La brièveté de leurs formules a souvent permis d'y voir un résumé du propos du texte¹¹². Cependant, une attention particulière est à accorder aux indicateurs externes que constituent l'envoi et le refrain. Ceux-ci ont pour fonction première la représentation de la pièce, en vertu de leur visibilité dans la mise en page des manuscrits.

Deux éléments favorisent leur succès à la lecture du texte. Le premier est la place stratégique que les indices ont, puisqu'ils se situent tous deux en fin d'unité : fin de strophe pour le refrain, fin de poème pour l'envoi. Le second élément correspond aux entrées qui leur sont consacrées dans le manuscrit BnF f. fr. 840, où le copiste a introduit, à la manière des inscriptions des titres de pièce, une rubrique annonçant l'envoi. La taille de celle-ci, très similaire à celle du titre, ainsi que sa graphie et sa couleur identiques, sont autant d'arguments qui soulignent la très forte probabilité d'une même main au même moment de copie.

La table des matières du ms. BnF fr. 840, reproduite dans l'édition des *OCED*, participe également à l'importance accordée au refrain, cette fois. En effet, elle fournit le répertoire complet des pièces sous forme de liste respectant l'ordre alphabétique des refrains, ce qui assure le rôle représentatif du texte qu'on lui assigne.

¹¹¹ EVDOKIMOVA Ludmilla, *op. cit.*

¹¹² DAUPHANT Clotilde, « Frontières d'un genre aux frontières d'une langue : ballades typiques et atypiques d'Eustache Deschamps, John Gower et Geoffrey Chaucer », *op. cit.*, p. 91-92.

Dans notre démarche rhétorique, l'étude de l'ensemble de textes regroupés selon l'appellation *Arts de seconde rhétorique*, pourtant chronologiquement très proches de Deschamps, ne s'est pas révélée d'une grande aide. En effet, il s'agit là de traités dont l'approche est essentiellement métrique. Leur intérêt se porte davantage aux formes – longueur des mètres, organisation des strophes, définition des formes fixes – qu'à l'analyse des figures de style et de l'exposé argumentaire interne aux textes. Composés entre la fin du XIV^e siècle (*l'Art de dictier* de Deschamps, 1392) et le début du XVI^e siècle (*L'Instructif de la Seconde Rhétorique*, 1501)¹¹³, ils peuvent néanmoins s'avérer utiles afin d'étudier l'envoi et le refrain des pièces.

II.1 L'envoi

II.1.1 Présence et forme

L'envoi, élément constitutif de la ballade, est pour autant facultatif. *L'Art de dictier*, qui s'est attaché à théoriser les différentes formes poétiques, recommande l'usage de l'envoi, ce qui converge vers le constat que les ballades en soient généralement pourvues. En fait, Deschamps explique dans son traité à propos de l'envoi que « ne les souloit on point faire anciennement fors es *chançons royaulx*, qui estoient de cinq couples¹¹⁴ », dont hérite la ballade à trois strophes. Ainsi, la variation du nombre de strophes au sein des pièces constitue l'un des traits distinctifs des formes fixes mais aussi, au départ, une condition de l'envoi.

L'utilisation ou non de l'envoi détermine trois potentialités qui incombent à la ballade. Il est possible de l'ignorer ; au contraire d'y recourir dans chaque ballade ; ou d'adopter une position médiane en alternant son usage. Dans ce dernier cas, l'auteur peut d'une part décider de fournir une production d'un type exclusif avant d'opter pour l'autre, ou, d'autre part, associer les ballades avec et sans envoi dans une même œuvre, comme le fait Deschamps dans ses *Balades de moralitez*. C. Dauphant explique d'ailleurs que c'est à partir de Deschamps qu'il revient à l'auteur de déterminer ce choix esthétique¹¹⁵. Elle mentionne, à titre d'exemple, le cas de Christine de Pizan, dont l'évolution est porteuse de sens dans l'étude de l'envoi. Après la parution du premier recueil des *Cent*

¹¹³ « Arts de seconde rhétorique », *LTL*, p. 43-44.

¹¹⁴ « Art de dictier », *OCED*, *op. cit.*, t. VII, p. 278.

¹¹⁵ DAUPHANT Clotilde, *op. cit.*, p. 90.

Balades et du *Dit de la Rose*, l'envoi devient systématique dans son œuvre. L'auteure reverra cependant l'emploi de l'envoi dans certaines pièces lors de nouvelles éditions des *Cent Balades*, sans pour autant le généraliser à l'ensemble de l'ouvrage¹¹⁶.

Les ballades de Deschamps sont majoritairement composées d'un envoi. Reprenons les chiffres avancés par S. Bliggenstorfer en guise de présentation de l'analyse métrique des ballades du poète¹¹⁷. Ce dernier recourt à l'envoi dans les deux tiers de ses ballades à trois strophes et dans toutes ses chansons royales. Nous l'avons vu, la section I comporte essentiellement des ballades à huitains. Au sein de celles-ci, seule la moitié est pourvue d'envoi (51%). La section est également munie de ballades à dizains, qui elles comportent une proportion d'envois plus importante (67%). Dans le premier cas – les ballades à huitains –, 78% des cas de présence d'une strophe d'envoi sont constitués de quatre vers, contre 22% à six vers. De la même façon, dans le second – les ballades à dizains –, 63% d'entre elles sont composées d'envois de quatre vers, contre 34% à six vers. S. Bliggenstorfer souligne d'ailleurs à juste titre que le poète, en préférant terminer la ballade à huitain par un envoi de quatre vers, se plie à la règle de son *Art de dictier* qui prescrit pour l'envoi un vers par strophe plus le refrain¹¹⁸.

Dans les *Balades de moralitez*, l'envoi est présent dans près de la moitié des pièces. En effet, sur un total de 303 ballades, nous comptons 145 pièces comportant un envoi, adressé au(x) Prince(s) ou autres, contre 158 pièces qui n'en présentent pas. Ainsi, nous pouvons conclure que la section I, proportionnellement au reste des ballades apparaissant dans l'œuvre complète de Deschamps, présente une baisse du nombre d'envois de l'ordre de 19% (si l'on considère que les *Balades de moralitez* ne sont composées que de ballades à trois strophes, donc en ne comptabilisant pas les très rares rondeaux).

La forme de l'envoi est assez libre. Cela lui permet d'être interprété de diverses façons par les auteurs qui y recourent, c'est-à-dire selon un degré de dépendance au texte plus ou moins variable. Le traité de poétique de Deschamps, l'*Art de dictier*, s'est essayé à la théorisation de la forme de l'envoi. Il y préconise une variation de ce dernier selon le

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ BLIGGENSTORFER Susanna, *op. cit.*, p. 31-33.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 33 ; *Art de dictier*, *op. cit.*, p. 609.

nombre de strophes du poème. Si nous reprenons, par souci de clarté, les observations de C. Dauphant, nous obtenons ceci : « si l'on appelle *r* la rime du refrain, *R* le refrain et *x* l'une des autres rimes, le poète conseille ici l'envoi *xxrxR* dans les chansons royales et l'envoi *xrxR* dans les ballades à trois strophes¹¹⁹ ». Le *LTL* définit plus largement l'organisation des rimes de l'envoi, où celui-ci correspond généralement à la seconde moitié d'une strophe¹²⁰. Voici la dernière strophe et l'envoi d'une pièce des *Balades de moralitez*, en guise d'exemple représentatif de la définition ci-vue :

Car g'i ay eu toute chetiveté.
 En cheminant la böe m'afubla
 D'un ort mantel ; je fu dedenz bouté
 Et mon sommier jusqu'au coul se plunga ;
 Bahu et tout long temps y demoura ;
 Quant g'issi hors et lui, nous semblions cendres.
 ComPLAINe soy des Flamens qui voudra !
 Mais ne me plaign fors du païs de Flandres.

Princes, jamais mes cuers ne l'amera,
 C'est un drois lieux pour atendrir les ventres.
 De leurs piques se plaigne qui voudra !
 Mais ne me plaign fors du païs de Flandres. (ball. 4, v. 17-28)

II.1.2 L'apostrophe

L'un des critères d'identification de l'envoi est l'apostrophe qui la compose. L'envoi se révèle en effet propice à la référence par le biais de l'adresse à un destinataire défini. Lorsque Deschamps aborde dans son *Art de dictier* l'origine de l'envoi des ballades à trois strophes, il évoque la forme des envois des chansons royales, en mentionnant déjà que celles-ci « se commencent par *Princes*¹²¹ ». L'apostrophe de l'envoi, bien qu'optionnelle, revêt donc une importance qu'il convient d'examiner.

L'envoi de la ballade tient son origine dans le caractère épistolaire¹²² de celle-ci, où il assurait l'identification du destinataire. L'entretien de correspondances entre les poètes

¹¹⁹ DAUPHANT Clotilde, *Poétique des OCED*, op. cit., p. 309.

¹²⁰ « Envoi », *LTL*, op. cit., p. 162.

¹²¹ « Art de dictier », *OCED*, op. cit., t. VII, p. 278.

¹²² DAUPHANT Clotilde, op. cit., p.92.

par le biais des ballades est d'ailleurs un trait ancien du genre. Il s'estompe à la fin du Moyen Âge, lorsque les envois ne contiennent plus nécessairement d'adresses et annulent dès lors cette « tension [qui avait été observée] dans la lyrique ancienne¹²³ ».

Si nous nous référons aux chiffres de C. Dauphant¹²⁴, nous comptabilisons dans l'ensemble de l'œuvre de Deschamps 595 ballades adressées au *Prince*, 58 envois alternant légèrement l'apostrophe par une modification de sa place ou de sa construction syntaxique, 129 envois qui la transposent en adressant le poème à quelqu'un d'autre et 10 envois démunis d'apostrophe. À ces calculs nous proposons notre examen des *Balades de moralitez*, pour lesquelles nous relevons, parmi les 145 poèmes accompagnés d'un envoi, 127 envois au(x) Prince(s), soit 88% d'entre eux.

Ainsi, force est de constater que le mot *Prince* en début d'envoi est un signe générique de la ballade¹²⁵. Cette apostrophe peut varier en nombre (« Prince » ball. 1 des *OCED*, « Princes » ball. 5 des *OCED*) ; parfois subir de légères inflexions (« Princes mondain » ball. 49 des *OCED*) ; ou être reportée au deuxième vers de la strophe (le seul cas de la section est « Ori, occi, midi, septemtrion, / Princes » ball. 67 des *OCED*). G. Raynaud explique que certaines ballades (507 et 508, 522 et 523), qui partagent le même sujet, les mêmes rimes et les mêmes refrains, ont très certainement été réalisées à l'occasion d'un concours poétique¹²⁶. Leur forme permet dès lors plus aisément l'identification du *Prince* mentionné au *Prince du puy*. Les pièces le mentionnent d'ailleurs parfois textuellement dans l'expression complète de l'apostrophe. Nous n'avons néanmoins pas eu l'occasion de relever ce type d'adresse dans la section des *Balades de moralitez*.

Quant aux apostrophes désignant d'autres personnes que le(s) Prince(s), elles sont d'ordres divers. Leur désignation peut refléter leur hiérarchie sociale (« Enfants » ball. 84 des *OCED*, « O curial » ball. 114 des *OCED*, « Dames » ball. 269 des *OCED*), le registre courtois auquel elles appartiennent (« Mondaine court », ball. 118 des *OCED*, « Poete hault » ball. 285 des *OCED*), ou encore leur qualité divine (« Dieux Mars » ball. 8 des *OCED*, « Sainte Juno » ball. 35 des *OCED*).

¹²³ LEFEVRE Sylvie, « De la naissance du chant à l'envoi », dans BARBI Anna Maria, GALDERISI Claudio (dir.), *Chanson, pouvez aller par tout le monde. Recherche sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval en hommage à Michel Zink*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 67-81, p. 81.

¹²⁴ DAUPHANT Clotilde, *op. cit.*, p. 91.

¹²⁵ DAUPHANT Clotilde, *La Poétique des OCED*, *op. cit.*, p. 308.

¹²⁶ *OCED*, t. XI, p. 121.

II.1.3 Variation métatextuelle dans le récit

L'*Art de dictier* donne à l'envoi le rôle de signal conclusif de la ballade « contenans sa matere et servans a la rebriche¹²⁷ (par métonymie, 'refrain') ». L'envoi prolonge ainsi le texte par l'acquisition d'un nouveau rôle qui lui incombe. En effet, une transposition textuelle s'établit afin de faire basculer le propos premier, celui des trois strophes de la ballade, au profit d'un autre type de discours, introduit dans l'envoi. Par un changement de focalisation, l'envoi suggère une élévation du sujet en vue de le généraliser. Chez Deschamps, elle se présente sous la forme d'un discours moral souvent politisé (l'apostrophe, nous venons de le voir, joue un rôle d'interpellation des Princes).

Les fonctions de l'envoi peuvent être multiples. Parmi elles, retenons-en deux, énoncées par F. Rouget. Ce dernier définit l'envoi selon son « rôle de clôture et d'écho ». L'écho, explique-t-il, est convoqué en vertu du prolongement sonore de la strophe¹²⁸. En revanche, le « rôle de clôture » de l'envoi est à considérer plus précisément. En concluant le poème, l'envoi s'implique dans la leçon qu'il convient de tirer du récit. Il revêt donc une nouvelle forme, que nous nous proposons de rapprocher de la notion de *métatexte*¹²⁹ théorisée par G. Genette. Il s'agit d'un des cinq types de la transtextualité, qui détermine une relation entre deux textes par un lien de commentaire qui les unit, homologue au rapport critique. La forme de cette variation métatextuelle est variable.

Ainsi, Deschamps s'emploie à intégrer à ses envois une référence au récit : elle permet d'explicitier le lien entre ce dernier, et ce que l'auteur en dit. Ce qu'il en dit, d'ailleurs, implique toujours une actualisation permettant d'inscrire l'histoire racontée dans la réalité qui l'entoure, soit un environnement extratextuel que l'auteur, le destinataire de l'envoi et le lecteur ont en commun. La réflexion morale, souvent esquissée dans le refrain du récit, revêt dans l'envoi une fonction révélatrice du sens à accorder à la pièce. L'envoi est donc le lieu privilégié de l'ancrage didactique de Deschamps. La morale s'y manifeste facilement sous forme de recommandations quant à la façon de vivre, de

¹²⁷ « Art de dictier », *OCED, op. cit.*, t. VII, p. 278.

¹²⁸ ROUGET François, « Une forme reine des Puy poétiques : la ballade », dans ARNOULD Jean-Claude et MANTOVANI Thierry (dir.), *Première poésie française de la Renaissance. Autour des Puy poétiques normands*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 329-346, ici p. 335.

¹²⁹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, p. 11-12.

mises en garde de comportements déviants, de modèles à suivre pour vivre heureux ou gouverner efficacement.

II.2 Le refrain

Le refrain désigne au départ un phénomène de répétition, partielle ou complète, de syntagme(s) ou de vers à la fin de chaque strophe. Il est donc le point de liaison entre une strophe et la suivante. En ce sens, il doit correspondre aux propos contenus dans chacune d'elles. Remarquons qu'une table des refrains est intégrée à la table des matières du BnF f. fr. 840, ce qui leur confère une importance considérable, tant au niveau de leur contenu qu'à leur capacité à éveiller l'attention du lecteur. La longueur des refrains correspond généralement à un vers, mais peut dans de rares cas s'étaler sur deux vers, comme c'est le cas dans la ballade 18 (« Car tous ces poins fist assavoir / Aristotë au grant roy Alixandre. ») ou dans la ballade 26 (« Preux Charlemaine, se tu fusses en France, / Encor y fust Rolant, ce m'est advis. »). Dans ce cas, c'est le couple de vers qui est répété en fin de chaque strophe, envoi compris.

II.2.1 Fonctions

Le refrain est l'occasion idéale de l'association entre le *docere* et le *placere*, qui rejoint l'entreprise des textes de Deschamps et l'approche qu'on lui consacre dans la présente étude. Il joue en effet sur plusieurs perspectives qui confèrent au texte une profondeur didactique variable. Car il a pour première fonction celle de plaire au lecteur, en témoignent les tables des matières qui en sont composées.

Néanmoins, un autre intérêt des refrains réside dans l'enseignement qu'ils divulguent. Au sein de chaque ballade, ils enrichissent le récit par l'insertion de formules assertives qui participent toujours à la morale finale conférée au récit. Parmi ses spécificités, l'art du refrain, explique le *LTL*, consiste à faire varier son sens selon le nouveau contexte dans lequel il est inséré¹³⁰. Il doit donc être doublement efficace : dans le propos de la strophe d'abord, dans l'intégralité de la ballade ensuite. Par exemple, dans la ballade 13, le refrain « On est amé tant c'om fait fruit » convient autant au récit des glorieuses années où le protagoniste, un vieux chien, servait son maître, qu'à celui narrant sa dégradation actuelle.

¹³⁰ « Refrain », *LTL*, *op. cit.*, p. 254.

Le refrain peut argumenter en faveur de ce qui a été expliqué précédemment, comme c'est le cas dans la ballade 5, dont voici les derniers vers de la première strophe, refrain compris. La ballade est l'occasion d'une plainte de l'auteur quant aux livres qu'il a « tant de lieux prestez » (v. 1) et qu'il ne récupèrera jamais. Une relation causale est entretenue entre les vers de la strophe et le refrain qui la clôt. Ainsi, le récit évolue au fil des vers, qui racontent progressivement une histoire que le refrain complète et conclut.

Quant je me voy sanz cause decevoir
Et retenir mon labeur et ma paine,
Dolens en sui. A Dieu jure, et pour voir,
*Plus ne presteray livre quoy qui aviengne*¹³¹ (ball. 5, v. 7-10)

Mais le refrain peut également annoncer l'interprétation qu'il convient d'accorder aux vers précédents de la ballade. Ainsi, il éclaire le récit en adoptant une fonction révélatrice du sens. Dans la ballade 42, le refrain sert par exemple à dévoiler l'ironie du propos déclaré.

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semble du temps que je voy
Et je respons « [...] »
[...] Mais, par ma loy,
Je ne di pas quanque je pence. (ball. 42, v. 1-8)

II.2.2 Le discours gnomique

Bon nombre de formulations de refrains sont semblables au discours gnomique. Aristote, dans sa *Rhétorique*¹³², emploie le terme *gnômé* pour désigner les énoncés brefs destinés à la citation, soulignant plus tard sa tendance à l'abstraction d'idées. Dans ce cas, la formule du refrain apparaît à cheval sur le proverbe et la maxime, dont il hérite de la forme, du fond et du ton. Le refrain est bref, percutant, il énonce des vérités générales de façon sentencieuse et adopte des tournures impersonnelles.

¹³¹ Nous soulignons le refrain dans cet extrait et le suivant.

¹³² ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 21, 1394a, p. 165.

J. et B. Cerquiglini ont consacré un article au proverbe dans lequel ils abordent sa fréquence dans la littérature médiévale¹³³. Le proverbe s'insère en effet à de nombreux endroits au sein des textes, mais convient particulièrement à la conclusion des strophes. Son aptitude à exprimer la morale fait de lui un allié certain du refrain ; leur réunion est l'occasion d'un enseignement à dispenser par l'auteur. Le *LTL* définit d'ailleurs le proverbe selon l'arsenal rhétorique auquel il appartient, qui, de plus, témoigne d'une « vérité de l'expérience quotidienne¹³⁴ ». Ainsi, ce type de refrain se situe à un autre niveau du récit, supérieur, qui permet à l'auteur de conclure la strophe en proposant à son gré la morale qu'il convient d'en tirer. Quant à la maxime, Aristote la définit comme une « formule exprimant non point le particulier, [...], mais le général ; et non toute espèce de généralité, [...], mais seulement celles qui ont pour objet des actions¹³⁵ ». Elle aussi est un précepte sous forme de discours moral.

Il convient de conférer au refrain des attributions différentes, selon l'appartenance au modèle inductif ou déductif qu'on souhaite lui assigner. En effet, la place qu'il occupe lui fait assurer l'une ou l'autre fonction. Puisqu'il est toujours précédé d'un propos, il peut être envisagé comme suite de ce dernier. Dans ce cas, il revêt la fonction conclusive qu'on lui prête d'ordinaire (« Cause ne suy se mon fait se delesse : / *Contre les vens ne puet nulz de la mer.*¹³⁶ » ball. 1, 23-24). Mais il est en outre possible de l'interpréter comme premier élément d'une nouvelle strophe, comme l'appuient souvent les constructions de phrases des ballades qui débutent dans le refrain pour se poursuivre dans la strophe suivante (« *Vous n'estes pas sur Grant Pont a Paris : / Vous vous boutez en l'anglesce contreë* », ball. 11, v. 16-17). Dans ce cas, il introduit le nouveau propos en se situant au-dessus de la strophe qui le comporte.

Le discours gnomique qui compose certains refrains des *Balades de moralitez* de Deschamps peut être examiné selon deux catégories thématiques. La première regroupe l'ensemble des énoncés témoignant de la lucidité que le poète conseille. Celle-ci se manifeste, par exemple, dans « *Contre les vens ne puet nulz de la mer !* » (ball. 1) : le sens premier est assez particulier à une situation donnée, mais le sens figuré permet

¹³³ CERQUIGLINI Jacqueline et Bernard, « L'écriture proverbiale », *Revue des sciences humaines*, vol. XLI, n°163, 1976, p. 359-375, p. 359.

¹³⁴ « Proverbe », *LTL*, *op. cit.*, p. 344.

¹³⁵ ARISTOTE, *op. cit.*

¹³⁶ Nous soulignons dans cet extrait et le suivant.

bientôt une interprétation plus large. Les généralités que communique d'ordinaire le refrain encouragent donc ici la tentation. Citons également les refrains « On est amé tant c'om fait fruit. » (ball. 13) et « Chascun ne quiert fors proufit sanz honneur. » (ball. 47) qui dénoncent davantage les situations immorales.

La seconde catégorie, elle, rassemble les refrains empreints de morale chrétienne qui préconisent la tempérance et la sagesse de raisonnement. C'est ce que connotent les refrains tels que « Benoist de Dieu est qui tient le moien. » (ball. 14), qui apparaît sous forme d'exhortation à la prudence, mais aussi « On se deçoit par legierement croire. » (ball. 44) et « Qui legier croit, certes c'est grant folie. » (ball. 46) qui mettent en garde sur la crédulité, ou encore « Pour ce' est trop foulz qui en cuidier¹³⁷ se fonde. » (ball. 50) qui confirme la condamnation des péchés capitaux par Deschamps.

¹³⁷ « Cuidier », *DMF* : infinitif substantivé. « Prétention présomptueuse ; présomption ; orgueil. »

PARTIE II : ÉTUDE DU DISPOSITIF PERSUASIF

PRÉALABLES MÉTHODOLOGIQUES

Afin d'introduire l'analyse textuelle qui a été entreprise dans ce travail, consacrons-nous quelques temps à diverses précisions méthodologiques en guise de présentation de notre dispositif d'étude. Car si l'observation du corpus constitue la base de l'examen qui lui a été soumis, les théorisations de rhétorique générale du Groupe μ , dans leur ouvrage éponyme¹³⁸, ont nourri nos réflexions quant aux natures et fonctions des figures de style interrogées. Partons du tableau des métaboles qu'il propose¹³⁹ pour commenter brièvement la matière que nous nous sommes attaché à étudier : les métaboles grammaticales, portant sur le code, via le recours à l'expression (métataxes et métaplasmes), face aux métaboles logiques, portant sur le référent, via le recours au contenu (métasémèmes et métalogismes).

D'abord, nous aborderons les métataxes, soit les figures qui altèrent la syntaxe aux niveaux élémentaire ou complexe de l'énoncé. Les altérations peuvent porter sur l'intégrité de la phrase et des syntagmes mais également sur la position de certains syntagmes dans la phrase, ce qui s'explique principalement par la permutation des items au sein des vers à analyser. Ainsi, nous nous attacherons à l'examen des listes et des énumérations proposées dans le corpus, par adjonction substantielle dite *simple* à l'expression.

Les métasémèmes, comme ensemble des figures portant sur le sens des mots, seront également étudiées. La sémantique permet un large panel de figures à disposition. Parmi elles, nous nous emploierons à l'analyse des opérations de suppression partielle, comme les comparaisons et les métaphores *in praesentia*, ainsi qu'à celles de suppression-adjonction, partielle dans le cas des métaphores *in absentia* ou complète dans celui de la métonymie. Il s'agit essentiellement de figures qui remplacent un mot par un autre, ou plus exactement, le sens d'un mot par un autre.

Enfin, il a été question d'étudier les métalogismes, cet ensemble de figures portant sur la logique qui modifient notre regard sur les choses sans déranger la sémantique des

¹³⁸ GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, Point, 1982.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 49.

mots. Le métalogisme se réfère nécessairement à un donné extralinguistique ; il exige la connaissance du référent pour que puisse se mesurer le degré d'altération de la représentation dont il est l'objet. C'est donc à cette occasion que seront abordées, selon une opération de suppression-adjonction complète, l'allégorie et la fable.

Nous nous devons également de mentionner ce qui ne sera pas étudié au sein de notre analyse. Ainsi, nous ne traiterons pas des métaplasmes, soit de l'ensemble de figures qui altèrent la continuité phonique (ou graphique, on parle alors de métagraphes) du message, aux niveaux infralinguistique, élémentaire ou complexe de l'énoncé. La raison de ce choix est simple : aucun autographe de Deschamps n'a été découvert à ce jour. Nous nous appuyons ici sur une édition qui, aussi qualitative soit-elle, nous oblige à maintenir un point de vue critique, à adopter notamment lors d'opérations portant sur la morphologie des expressions.

I. Les listes

La liste telle qu'elle nous intéresse regroupe diverses acceptions. Nous prenons le parti d'un exposé analytique des principales catégories qui figurent dans notre corpus, dont le point commun est de contenir au moins trois éléments composés d'un ou plusieurs mots que notre édition des Lettres gothiques joint généralement par des virgules. Étant donné leur prolixité, la majorité des listes s'étale sur plusieurs vers. D'une manière générale, les items d'une même séquence partagent un référencement commun à un même champ sémantique, lui-même souvent propice au déploiement lexical.

Nous empruntons à M. Jeay le principe d'*accumulatio* qu'elle adjoint aux pièces de Deschamps¹⁴⁰. En effet, ce phénomène s'apparente aisément à la multitude de textes de son œuvre, ainsi qu'aux listes qui figurent dans celles-ci. Précisément, cette pléthore de listes mobilisée par l'auteur au service de ses opinions personnelles constitue un ensemble si large et disparate qu'en rendre compte a nécessité de faire des choix. À cet égard, l'adjectif « chaotique » employé par L. Spitzer¹⁴¹ manifeste la profusion de situations, diversifiées de surcroît, dont l'œuvre fait part.

La pratique de la liste, et le principe d'énumération que l'on en ferait instinctivement découler, sont à reconsidérer quelque peu. En effet, à l'inverse de l'usage synonymique qu'on leur prête généralement, nous différencions l'un de l'autre, bien que les deux cas soient étudiés. La liste est une suite continue, hiérarchisée ou non, de noms ou de signes. L'énumération, quant à elle, se définit comme « l'action d'énumérer tous les éléments d'un ensemble pour en tirer une conclusion¹⁴² », soit, par métonymie, un type de liste énumérant les éléments d'un ensemble. L'énumération est donc étudiée ici comme cas particulier des listes ; ses dénnotations et effets en diffèrent également.

Dans sa version optimale, l'énumération rejoint la pratique démonstrative chère aux moralités introduites par le poète dans son œuvre. Ainsi, le refrain de la ballade 20

¹⁴⁰ JEAY Madeleine, « Introduction », *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 241, 2006, p. 18.

¹⁴¹ SPITZER Leo, « La enumeracion caotica en la poesia moderna », *Linguistica e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974 (2^e éd.), p. 247-291 cité par JEAY Madeleine, *Ibid.*

¹⁴² « Énumération », *CNRTL*, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9num%C3%A9ration> (consulté le 30.05.20).

« Mortalité, tempest, guerre et famine » (v. 8) explicite l'énumération des « quatre element [qui]¹⁴³ sont en conclusion / De ce monde mettre a fin dolereuse » (v. 1-2), déjà annoncés en début de ballade. La succession de termes a donc davantage fonction de révélation formulant la déclaration de départ.

La figure d'énumération, au sens large du terme, est étudiée dans les traités de rhétorique comme parente de l'*amplificatio*. Afin de différencier les acceptions que recouvrent cette notion, M. Jeay s'appuie sur les théorisations de P. Hamon dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*¹⁴⁴ : alors qu'elle avait pour vocation de « rehausser [...] chez les Anciens¹⁴⁵ », elle est, au Moyen Âge, synonyme de développement, d'allongement du texte.

Autre mention nécessaire, la pratique de nomination de la liste tend à utiliser la langue dans sa fonction référentielle, se construisant par-là comme un « métadiscours à dimension autoréflexive¹⁴⁶ » : l'essentiel de son rôle est de rendre compte d'une réalité concrète en s'appuyant sur un répertoire – pour reprendre les termes que M. Jeay prête à l'écriture selon J. L. Borges – de références culturelles recyclées et mobilisées par leurs capacités d'évocation chez le lecteur. La dimension didactique dont le procédé fait preuve est garantie.

Pour revenir aux sujets topiques de notre corpus, ils apparaissent dans notre analyse dans leur diversité et selon la succession suivante : les listes de personnes, de biens, les apologies de la Vierge, les lieux et domaines et enfin les propositions énumérées regroupant diverses thématiques. Ces catégories rejoignent les résultats de recherche de M. Jeay qui stipulent que les listes sont, au Moyen Âge, autant d'occasions d'aborder l'être humain et ses activités. Il faut néanmoins nuancer son propos lorsqu'elle annonce que ces sujets « représentent la quasi-totalité des listes¹⁴⁷ » : chez Deschamps, ils constituent certes une part considérable des énumérations, mais, comme nous allons le voir, d'autres concepts prennent place au sein des pièces.

¹⁴³ Nous ajoutons.

¹⁴⁴ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

¹⁴⁵ JEAY Madeleine, « Chapitre premier. La liste : abondance vide ou métaphore de la poésie ? », *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁷ *Ibid.*

I.1 Les listes de personnes

Le premier ensemble que nous souhaitons étudier correspond aux listes de personnes du corpus des *Balades de moralitez*. Les individus référencés apparaissent sous la forme de noms communs ou de noms propres. Dans le premier cas, un de nos objectifs est l'étude de leur dénomination, de leur nature et de leurs significations, ainsi que des effets qui en découlent. Certaines ballades listent des propositions sous forme de groupe nominal : elles seront également observées dans cette catégorie. Dans le second cas, plus rare dans les textes qui nous intéressent, nous nous attacherons à éclairer les noms propres avant de nous concentrer sur les effets produits par leur présence dans des listes.

Le recours aux noms communs et aux noms propres au sein des listes s'avère toutefois engendrer un phénomène de confusion¹⁴⁸. Les premiers, par la désignation-même qu'ils intègrent, tendent à s'assimiler aux noms propres selon leur fonction référentielle. Les seconds, en revanche, se défont de leur propriété référentielle dans les listes, et obtiennent *de facto* un usage semblable à celui du nom commun. C'est le cas dans la ballade 1¹⁴⁹ du corpus qui emprunte les noms de onze dieux mythologiques : « Nepturnus » (v. 1), « Glaucus » (v. 1), « Eolus » (v. 3), « Eurus » (v. 4), « Jupiter » (v. 10), « Saturne » (v. 12), « Mars » (v. 17), « Ceres » (v. 18), « Bachus » (v. 19), « Juno » (v. 20) et « Venus » (v. 21). Le recours à la mythologie permis par la liste semble acquérir davantage d'importance que le référencement premier.

Dans l'une des deux ballades rédigées à l'occasion de la mort de Machaut, intitulée « Ballade pour Machaut », la première strophe constitue un bel exemple de liste composée majoritairement de personnes désignées par leur statut, leur fonction ou leurs qualités.

Armes, amours, dames, chevalerie,
Clers, musicans, faititres en François,
Tous sophistes, toute poeterie,
Tous ceuls qui ont melodieuse voix,
Ceuls qui chantent en orgue aucune fois
Et qui ont chier le doulz art de musique (ball. 22, v. 1-6)

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁹ Pour une étude des figures mythologiques des ballades, voir p. 98.

La première strophe est ici l'occasion d'une adresse à plusieurs protagonistes que l'auteur interpelle : « Demenez dueil, plourez, car c'est bien drois » (v. 7). Ceux-ci sont tous mentionnés au pluriel, soit dans l'ensemble qu'ils représentent, ce qui renforce l'effet d'accumulation déjà produit par la liste. L'usage anaphorique de « tous », « tout ceuls » et « ceuls » participe également à la volonté d'unité introduite par l'auteur.

Le premier vers de la ballade mérite que l'on s'y intéresse particulièrement. Il est constitué de quatre substantifs dont la signification permet leur classement : les deux premiers correspondent aux deux seconds, qui désignent des catégories de personnes¹⁵⁰. Ainsi, l'association des uns aux autres permet de relier *armes* à *chevalerie* et *amours* à *dames*. Les domaines de prédilection de deux entités d'individus apparaissent donc ici, et de façon unique dans l'ensemble du poème.

Néanmoins, bien qu'*armes* et *amours* ne soient pas des personnes, leur présence en tête d'une liste de personnes permet, par contamination, de les concevoir semblablement. S'il ne s'agit pas de personnification à proprement parler – l'éditeur n'a pas choisi d'y adjoindre des majuscules qui auraient appuyé l'emploi allégorique des deux entités –, nous pouvons cependant les envisager selon l'intégration métonymique que ces termes présentent. De cette façon, *armes* n'est pas désigné selon l'objet concret auquel il renvoie sinon comme ensemble des faits d'armes, tandis qu'*amours* inclut la somme des manifestations qui s'y rapportent. D'ailleurs, il s'agit, pour le premier cas, d'une formule tout à fait conventionnelle qui s'installe dans les romans en prose : les proses épiques, en particulier, se proposent de reprendre le biais des aventures chevaleresques mais d'y adjoindre plus de composantes sentimentales.

Aussi, le positionnement des items de ce vers est porteur de sens : ladite association est réalisée par l'union du premier terme avec le quatrième (*armes/chevalerie*) tandis que le deuxième relie le troisième (*amours/dames*). Les assemblages ainsi constitués produisent un effet d'encerclement qui participe de façon visuelle et schématique à la volonté de rassemblement émise par l'auteur. Celle-ci rappelle la construction de la ballade qui s'adresse à chacun et s'attache à les identifier selon divers critères afin de brasser largement le public. Notons néanmoins que les chevaliers s'intéressent également à l'amour, comme les dames sont concernées par la prouesse chevaleresque

¹⁵⁰ DMF : *chevalerie* : « [...] Au propre : ensemble des chevaliers ».

qui crée à leurs yeux la valeur de l'amant. Les deux thèmes, qui étaient au départ indépendants, tendent ainsi à fusionner. La formule cadre en réalité la société courtoise, munie des deux valeurs prépondérantes qui la composent. Tout ceci participe à l'effet d'ensemble escompté par l'auteur.

De façon globale, la liste présente dans cet extrait est l'occasion d'une invitation au recueillement pour toutes les personnes capables de reconnaître la richesse de l'œuvre du défunt. Ainsi, au-delà de l'analyse que nous pourrions réaliser de chacune des personnalités citées, c'est l'objet-même de l'hommage qui se trouve glorifié par le moyen de la liste. Si tous ces types de personnes sont appelées au deuil par Deschamps, c'est qu'ils partagent la mémoire de Machaut. Leur énumération participe à la présentation de la grandeur du poète.

D'autres ballades recourent à différents types de constructions syntaxiques au sein de leurs listes. Ainsi, la ballade 35 propose trois vers (v. 5-7) contenant chacun trois items.

Mais il est vray qu'il a esté toudis
De bonnes gens, de mauvais, [de] faintis
Et est encor, fut toudis et sera
De maleureux, d'eureux et de chetis (ball. 35, v. 4-7)

Un parallélisme de construction est inscrit à travers le recours à la liste, qui regroupe dans le premier vers trois catégories de personnes délimitées selon leur qualité intrinsèque : les *bonnes gens*, les *mauvais* et les *faintis*. Les bons et les mauvais constituent l'énumération traditionnelle d'un tout en évoquant ses deux extrémités¹⁵¹. Les *faintis* ('hypocrites'), se situent entre eux, ils peuvent s'apparenter aux bons comme aux mauvais, selon le faux-semblant auquel ils s'attachent, ce qui nuance la dichotomie adjointe. Ces trois caractéristiques sont présentées de manière exhaustive comme une énumération des trois états possibles, ceci appuyé par l'usage du verbe d'état *être*. En effet, le vers suivant propose une variation de conjugaison de ce verbe, passé-présent-futur, qui encadre l'ensemble des possibilités du temps et confère donc un caractère universel au propos défendu. Enfin, le troisième vers s'attache à présenter de nouveau trois adjectifs relatifs à la personne, des qualificatifs qui, cette fois, semblent de nature

¹⁵¹ Il s'agit d'un procédé littéraire classique que l'on retrouvera notamment chez FRANÇOIS VILLON, *Testament*, strophe XXXIX, éd. et trad. de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Villon. Œuvres complètes*, édition bilingue dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, folio classique, 2014, p. 108.

différente. La nuance est établie par leur choix-même : ce sont des situations relevant de circonstances.

La fonction de la liste est liée au choix des termes qui y figurent. Le premier ensemble présente trois classes de personnes, le second les qualifie. L'ordre des termes permet de mettre en perspective ce rapprochement : verticalement, les *bonnes gens* pourraient s'associer implicitement aux *malheureux*, les *mauvais* aux *eureux*, les *faintis* aux *chetis* ('lâches'). Par là, les prédispositions classiques sont bousculées pour provoquer l'interrogation du lecteur. Ce choix nourrirait la thèse de la ballade selon laquelle le bien et le mal existent depuis toujours ; jamais la nature d'un individu ne l'a prédisposé à un quelconque état qui lui serait dû. Cependant, nous nous devons de souligner une possible permutation des objets permise par la structure des vers qui autoriserait d'autres effets que nous ne développerons pas.

Enfin, le principe d'*accumulatio* intervient dans des listes de personnes à vocation purement énumérative. La ballade 36, dans laquelle l'auteur exemplifie la vanité des gens et des situations qui l'entourent, emploie à nouveau des types de personnes désignées selon leurs caractéristiques morales, physiques ou statutaires. Néanmoins, la construction syntaxique des vers positionne ces sujets dans une relation d'opposition mise en place par le verbe *se dresser* qui apparaît dans le texte pour ensuite fonctionner implicitement dans les deux vers suivants.

L'un a son estat s'attant,
Le fort au foible se dresse,
Le pere contre l'enfant,
Le mainsné a la mainnesse,
Toute raison se delesse,
Ly uns rit, ly autres pleure. (ball. 36, v. 9-14)

Le premier et le quatrième vers de l'extrait reposent sur le même recours à la condition des individus comme facteur de réussite ou de faiblesse. Ainsi, Deschamps dénonce ceux qui usent d'une situation pour s'en contenter ou s'en plaindre, de façon à mieux souligner la vacuité de ces comportements face au temps qui passe.

Le vers 11 incarne le vers précédent : *le pere rappelle le fort, l'enfant le foible*. De plus, désigner « l'enfant » appuie la relation, voire sa dépendance, au parent. L'injustice de la

situation dans l'imaginaire commun permet au lecteur de comprendre la désolation de l'auteur exposée en début du poème : « Quant plus vient le temps avant / Et plus voy dueil et tristesse » (v. 1-2). L'exemple familial a pour effet d'humaniser l'assertion de départ.

Outre la conjonction de ces situations illustrant les regrets de l'auteur quant à ce qu'il observe, mentionnons la construction anaphorique de l'expression *li uns... li autres...* du dernier vers de l'extrait. Elle corrobore la dualité des deux verbes qui s'ensuivent, *rire* et *pleurer*, et participe à l'adversité des propositions qu'elle clôture.

I.2 Les listes de possessions

Les listes peuvent également regrouper des substantifs, souvent utilisés afin de définir quelque possession de l'auteur. C'est le cas lorsqu'il énonce : « J'ay [...] / [...] ; de Ceres la deesse, / Du dieu Bachus, vin, fleur, becuit et grain » (ball. 1, v. 17-19). L'énumération à vocation purement descriptive est alors de mise en vue de présenter les denrées alimentaires dont il a joui. Dans ce cas, la liste n'apporte que très peu : son usage semble superflu. La mention de Cérés et de Bacchus suffit au lecteur pour comprendre ce dont il s'agit ; la liste alimentaire participe plus à l'effet d'abondance qu'à celui d'information. D. Poirion explique quelquefois considérer les listes de Deschamps comme un simple « remplissage artificiel¹⁵² », l'analyse ici présente le rejoint incontestablement.

Fort heureusement, bon nombre d'autres exemples confèrent aux listes de substantifs des fonctions plus élaborées auxquelles nous allons nous intéresser. Certaines de ces listes, à vocation énumérative, traitent de groupes nominaux. Ainsi, dans la ballade 5, Deschamps aborde le sort des livres qu'on lui a empruntés pour ne jamais les lui rendre. Après avoir exposé la situation, il en vient aux conclusions :

Qu'a faire prest ne doy jamés entendre,
Laiz, ne chançons, ne faiz d'amours comprendre,
Ystorier, n'oneur ramentevoir. (ball. 5, v. 4-6)

Dans cet extrait, l'auteur énumère toutes les choses qu'il ne fera plus, sous-entendant en creux celles qu'il faisait. Plus précisément, il est question de sa production littéraire

¹⁵² POIRION Daniel, *op. cit.*, p. 562.

qu'il ne prêtera plus. Le principe de la liste associé à la négation introduite par *ne... jamé* permet à l'auteur de rappeler au lecteur l'ensemble des éléments composant sa création, lui donnant ainsi du crédit. L'énumération se voit d'autant plus valorisée qu'elle pourrait justifier la perte du prêt.

D'autres ballades présentent des énumérations dont la fonction rappelle celle de démonstration évoquée précédemment. C'est le cas d'une « balade tresmorale » (ball. 41) dans laquelle l'auteur recourt à l'utilisation d'un chiffre sur lequel repose la liste qui nous intéresse.

Pourquoi fist Dieu v sens de nature
Fors pour l'omme saigement gouverner
Et en jouir par droit et par mesure,
Oïr, veoir, sentir et odorier,
Taire et souffrir et autrefoiz parler ? (ball. 41, v. 1-5)

Ce premier extrait aborde les cinq sens que Dieu donna à l'Homme, que l'auteur développe selon les actions qu'il leur assigne. Il détaille ceux-ci, soit l'ouïe, la vue, l'odorat, et le toucher qui apparaissent textuellement dans le vers 4, à l'exception du goût. Il accompagne ces derniers de quatre autres réponses à sa question (v. 1), dont les vers encadrent celui consacré aux sens (v. 2-3 et v. 5). Elles correspondent à deux domaines que sont le gouvernement et la parole, dont il faut user, dit-il, avec raison.

L'auteur recourt ensuite de nouveau à ces cinq sens, qu'il aborde selon l'usage défaillant qu'il s'en fait autour de lui.

Las ! au jour d'ui voy mainte creature
De ces v sens laidement habuser
Et en user contre toute droiture,
Estre muyaux et de sens aveugler,
Taire le bien et le mal eslever. (ball. 41, v. 15-19)

Les trois derniers vers de l'extrait (v. 17-19) énumèrent les dérives de l'utilisation de ces sens : la préposition *contre* annonce le recours à l'opposition ; le mutisme répond à l'usage adéquat de la parole ; l'aveuglement à celui de la vue, alors que le dernier vers s'emploie à décrire, selon des antithèses morales (un chiasme est effectué selon les actions attribuées au Bien et au Mal), l'usage de la raison prôné plus tôt.

La réunion de ces deux listes a pour effet de montrer la dualité du Bien et du Mal pour chaque sens ; l'auteur prouve qu'il est autant possible de les utiliser à bon qu'à mauvais escient. La seconde liste fonctionne comme une réponse à la première. Cette construction révèle une fonction didactique sous-jacente.

Dans un autre registre, certaines listes sont consacrées à l'ornement prêté à divers monuments, comme c'est le cas dans la ballade 31. Cette dernière, afin de décrire la ville de Paris, s'attache à énumérer l'ensemble des éléments magnificents de son architecture. L'adverbe d'abondance *moult* introduit la richesse quantitative des matériaux ; leur nature-même la qualitative. L'emploi anaphorique de la préposition *de* participe à son tour à l'exposition de l'opulence des biens.

Tu as moult d'or, d'argent, de pierrerie
Et de joyaulx sur Grant Pont,
Le Grant Palais qui les mauvais confont (ball. 31, v. 25-27)

I.3 Les apologies de la Vierge

Un autre type de liste apparaît dans l'œuvre de Deschamps : les apologies de la Vierge. Celles-ci se présentent également sous la forme de l'*accumulatio*, dont la nature des termes varie pour proposer un échantillon non exhaustif des qualificatifs et des qualifications que l'auteur assigne à la figure mariale. La ballade 2 constitue à cet égard un bel exemple. Marie, dont le nom n'apparaît qu'en fin de poème (v. 21), y est présentée selon le principe d'apposition au sujet.

Virginité, beauté, bonté, sainté,
Amoureuse, précieuse, agreable,
Humilité, pitié, eternité,
Glorieuse, piteuse, charitable,
Vertueuse, doucereuse, honorable
[...]
Divinité, Verité inmutable
[...]
Felicité, purté, bien, honnesté,
Tresjoieusé, aux humains proufitable ! (ball. 2, v. 1-10)

La ballade se compose d'emblée et majoritairement de listes qui, grammaticalement, présentent des substantifs dépourvus de déterminant ainsi que des adjectifs, ce qui appuie la valeur-même des termes employés. Ces deux types de mots s'alternent de façon intéressante : ils s'incorporent à des vers distincts. En effet, le premier vers de la ballade est uniquement composé de substantifs, le deuxième d'adjectifs, le troisième de substantifs, le quatrième et le cinquième d'adjectifs. Le schéma se poursuit mais se nuance néanmoins au septième vers qui présente deux substantifs dont l'un – le dernier – est accompagné d'un adjectif qualificatif qui s'y rapporte. Cette construction et son évolution rythment la lecture de la liste. La cadence renforce la tonalité lyrique des louanges adressées à la Vierge qui se présentent sous la forme d'une oraison presque chantable.

L'apologie de la Vierge qui se développe dans la première strophe et se poursuit dans la deuxième se voit bientôt contrée par une liste d'adjectifs consacrés à Ève.

L'iniquité as osté et porté
Dolereuse, convoiteuse, et dampnable,
Orgueilleuse, d'Eve, vaine et muable. (ball. 2, v. 11-13)

Le procédé d'écriture est semblable – l'auteur attribue des qualificatifs à une seconde personne –, et les effets assimilables. La construction ternaire du vers 12 fait écho à la construction du premier extrait, et permet par là une mise en perspective des deux listes. Le vers 13, quant à lui, révèle l'identité du sujet au centre du vers : la structure du texte fonctionne au service du sens pour souligner de façon très imagée l'ensevelissement de la figure au milieu de qualificatifs péjoratifs. L'attribution à Ève du qualificatif *muable* (v. 13), qui répond à celui d'*inmuable* (v. 7) pour caractériser la *Vérité* – elle-même renvoyant à la Vierge – est un parfait exemple de l'opposition construite entre Marie et Ève.

De même, dans la dernière strophe, deux vers sont l'occasion de deux séquences de listes d'adjectifs qualifiant l'*Humanité* (v. 20) et *Marie* (v. 21).

Humanité prinst Dieux en ton costé,
Souffraiteuse, crueuse, piteable,
Redempteuse Marië tresamable (ball. 2, v. 19-21)

L'Humanité n'est qualifiée que de termes péjoratifs, alors que Marie bénéficie d'adjectifs laudatifs. La position de sa désignation – entourée de deux adjectifs mélioratifs –, participe à son éloge. Néanmoins, les adjectifs qui se rapportent à l'Humanité sont significatifs : *souffraiteuse* ('qui est en souffrance'), *piteable* ('qui est digne de pitié') et *crueuse* ('qui endure la cruauté'¹⁵³) n'accablent pas leur sujet : ils instaurent même l'indulgence et la compassion.

La liste, dans la ballade 2, est au service de la construction sémantique du texte : elle nourrit l'opposition entre le sacré et le terrestre à travers l'étayage de qualificatifs que l'auteur assigne à chacun d'eux. L'éloge et le blâme se partagent le poème puisque la Vierge occupe entièrement la première strophe, laisse place à Ève dans l'extrait de la deuxième, et revient dans la troisième aux côtés de l'Humanité. Pour reprendre les termes de la *Rhétorique à Herennius*, *laus* et *vituperatio* s'alternent rigoureusement pour finalement parachever la glorification de la Vierge, annoncée dès l'entrée du texte.

I.4 Les listes de lieux

Dans un autre registre, une part importante des listes issues des *Balades de moralitez* de Deschamps est caractérisée par une énumération de lieux ou de terres titrées. Ainsi, « Duchié, conté, royaume ou seignourie » (ball. 3, v. 3) sont par exemple énumérés comme autant de domaines familiaux qu'il convient de préserver. La ballade 30 est, dans cette catégorie, à commenter : l'énumération se prête à la mention de villes, de pays, ainsi qu'à une série d'éléments qui s'y rapportent.

Quant j'ay la terre et mer avironneë
Et visité en chascune partie
Jherusalem, Egipte et Galileë,
Alixandre, Damas et la Surie,
Babiloine, le Caire et Tartarie
Et touz les ports qui y sont,
Les especes et succres qui s'i font,
Les fins draps d'or et soyë de pays (ball. 30, v. 1-8)

¹⁵³ DMF : « crueux » : 1. 'Cruel, sans pitié' 2. 'Qui endure la cruauté, la souffrance'. Nous nuancions ainsi ici la traduction proposée par C. Dauphant dans l'édition des *Lettres gothiques*, qui avance : « souffrante et *dure* [nous soulignons], pitoyable », p. 59.

L'énumération dominante de l'extrait est précédée d'un vers dont les deux compléments d'objet, « terre » et « mer » (v. 1), déterminent l'ensemble des lieux possibles de voyage. Leur fonction métonymique entend correspondre, pour l'un, à tous les pays composant la Terre, pour l'autre, à l'ensemble des eaux qui s'y trouvent. Cette figure rhétorique est à l'image des deux parties d'un tout et rappelle en ce sens le sème de la réunion, déjà présent dans le verbe *avironner* (v. 1).

L'énumération de lieux est introduite par « j'ay visité » (v. 2), dont le complément circonstanciel de manière « en chascune partie » (v. 2) appuie là encore l'effet désiré. Intervient ensuite la liste de terres qui précise et explicite l'annonce de départ. Il s'agit de pays lointains qui confèrent un caractère exotique aux voyages et impressionnent. Néanmoins, l'effet peut également être le discrédit : plus le décor est étranger, moins il est vérifiable. Il faut donc distinguer le gage de véracité de la formule du témoignage qui souhaite porter une sagesse universelle des connotations liées audit témoignage. Les sites sont bientôt suivis d'un attribut les représentant (*les ports*), rappelant l'articulation terre-mer précédemment énoncée. D'autres éléments tels que les épices, sucreries et draps sont alors mentionnés comme autant de richesses propres à ces lieux.

Cette liste sert de comparaison à la ville de Paris, comme le prouve le refrain : « Riens ne se puet comparer a Paris » (v. 10). Les riches comparaisons permises par l'énumération rendent plus légitime et crédible le discours de l'auteur. Plus tard, il énumère à son tour tout ce dont Paris dispose : « Vignes, bois a, terre et prairie. » (v. 14) et de qui elle est peuplée : « De gens d'onneur et de marchans peupleë / De touz ouvriers d'armes, d'orfaverie » (v. 23-24).

I.5 Les listes de propositions

Pour finir cet état des lieux des listes de Deschamps, force est de constater l'omniprésence des listes de propositions intégrées à son œuvre. Nous avons préalablement analysé certaines pièces dont les listes comportaient quelques fois des propositions, mêlées aux termes énumérés largement majoritaires. Nous nous attachons ici à consacrer un point aux propositions composant exclusivement les poèmes. Prenons pour exemple la ballade 8 dans laquelle l'auteur énumère l'ensemble des raisons justifiant son souhait de retrait de la société. Cet état d'esprit est introduit dès le premier

vers qui stipule que « Se ce temps tient, je devendray hermite », bientôt appuyé par les substantifs *dueil* et *tourment* (v. 2) qui caractérisent la sentence de son bilan.

Car je n'i voy fors [que] dueil et tourment,
Les maux regner, gent bonne avoir despite
Et aux mauvais prandre gouvernement,
Taire le voir, estre en grace qui ment,
Aux bons tollir et aux mauvais donner. (ball. 8, v. 2-6)

Le moyen auquel recourt l'auteur dans cette liste est l'articulation de substantifs à des qualificatifs selon la formule désormais connue : Bien + Mal. Ainsi, l'auteur emploie l'antithèse afin d'illustrer des situations morales dont il critique la valeur. Les oppositions *gente bonne/mauvais* et *bons/mauvais* traitent d'un renversement des valeurs, tandis que *tollir/donner* se partagent le principe de la possession. Le thème du monde bestourné est fréquent dans la poésie du temps.

Soulignons que le sème du Mal apparaît trois fois dans l'extrait, ce qui renseigne déjà sur la noirceur du point de vue de l'auteur annoncée dès le premier vers. Le bon gouvernement se trouve également malmené puisque « les maux regner » (v. 3) révèle un emploi métaphorique de celui-ci au service de la morale, tandis que la seconde référence, « aux mauvais prandre gouvernement » (v. 4), rend littéralement compte de la dénonciation opérée. Force est de constater l'association de ces deux propositions au pessimisme du tableau.

L'exposition de fléaux jumelée à l'accumulation de situations moralement absurdes accentue l'effet d'injustice escompté par l'auteur. Ce procédé, rendu efficace par l'usage de l'énumération, pourrait s'apparenter à un appel à l'éveil des consciences.

Le dernier extrait sélectionné concerne quelques propositions reflétant une réflexion personnelle de l'auteur. En effet, la liste s'apparente ici à une énumération dans laquelle ce dernier s'applique à décrire tous les éléments d'un ensemble déterminé, soit son expérience de vie. Il introduit d'ailleurs son recensement par « j'ay veu » (v. 9) qui explicite le processus de témoignage.

Il est certain que j'ay veu caroler,
Et pour amours maint fait d'armes requerre,
En temps de paix tournoier et joster,

Faire chançons et maint païs conquerre,
Oiseaulx voler, chiens chacer a grant erre,
Et tout deduis. [...] (ball. 45, v. 9-14).

Nous pourrions *a priori* penser que, par cette énumération, le poète entend étaler la richesse de son vécu, voire impressionner, et cette possibilité n'est peut-être pas à exclure. Mais l'essentiel de la fonction de l'énumération est ici assuré comme concession ; tous ces éléments régissent la thèse implicite selon laquelle Deschamps serait sorti grandi de ses observations. Néanmoins, celle-ci est très vite réfutée par le refrain : « “Que m'est il mieulx de quanque je vi onques ?” » (ball. 45, v. 16) qui annule la valeur de l'ensemble des éléments énumérés. Cette structure démonstrative est répétée dans la strophe suivante :

J'ay veu les roys aux sacres couronner,
Et leurs grans cours, dont l'en doit po enquerre,
Les chevaliers sur riches draps broder
Leurs grans tresors de joiaulx mis soubz serre. (ball. 45, v. 17-20)

Là encore, la formule d'exposition « j'ay veu » (v. 17) ouvre une seconde énumération d'éléments plaisants, bientôt contestée par le refrain. La locution introductive évoque le témoignage oculaire de première main (sème du verbe) et l'expérience passée (temps du verbe). La valeur des objets énoncés est balayée par le pessimisme sentencieux du refrain ; le grand nombre d'items de la liste y participe également. Dans les deux cas, la liste est au service des expériences passées du poète, et constitue en ce sens un gage de véracité. Son discours, et la moralité qui s'y rapporte, s'en trouvent légitimés.

L'analyse de l'ensemble des listes du corpus a donc permis d'examiner les types de recensements réalisés par Deschamps dans ses *Balades de moralitez*. Nous pouvons conclure des différents objets composants les listes et les énumérations leur hétérogénéité. Néanmoins, les catégories d'analyse, soit les listes de personnes, de possessions, de lieux, les apologies de la Vierge et les listes de propositions ont révélées quelques courants majeurs qu'il convient de relever : outre l'ornementation qu'elles constituent, les listes participent à l'argumentation du poète dans ses propos ; elles s'apparentent au processus de témoignage ; articulent des items afin de les louer ou d'en dénoncer l'usage ; et sont, en ce sens, généralement mobilisées dans la description de situations empreintes de moralité(s).

II. Les dialogues

Cette section d'analyse est l'occasion d'un approfondissement et d'un dépassement de l'esquisse d'étude proposée par S. Bliggenstorfer dans son article sur les ballades dialoguées dans l'œuvre de Deschamps¹⁵⁴. Notre étude repose ainsi sur les fondements méthodologiques que l'auteure offre, mais se propose d'analyser les textes par l'éclairage du type desdits dialogues. Ceux-ci seront renseignés par les théorisations de la narration de G. Genette¹⁵⁵ précisées de l'apport de B. McHale¹⁵⁶ qui a fourni une typologie des discours plus précise que celle de son prédécesseur (car subdivisée en sept types). Là où S. Bliggenstorfer propose à l'occasion d'un article une approche générale des ballades dialoguées au sein de l'œuvre complète de Deschamps qu'elle répartit selon les modèles allégorique, dramatique et satirique du discours, la restriction de notre corpus aux seules *Balades de moralitez* et ces précisions d'examen nous permettent une évaluation plus rigoureusement textuelle des cas de prises de parole manifestes issus des poèmes.

Nous ne pouvons aborder le principe du dialogue sans l'associer à l'art oratoire dont il est une composante majeure. S. Bliggenstorfer rappelle à ce propos l'usage que le rhéteur se fait du modèle *question – réponse* lors de ses démonstrations¹⁵⁷. De différentes formes, le dialogue est au service de celui qui l'emploie. Nous entendons ici, et c'est important de le souligner pour la suite, l'auteur du texte, plutôt que le protagoniste à qui l'on a prêté le propos. Ainsi, Deschamps recourt à la parole, parfois à l'échange, dans une manœuvre de discours moral au service de l'éventail de conseils qu'il prodigue. La fonction didactique du dialogue, construite sur le prototype de l'interaction maître – élève dont elle s'écarte pourtant souvent, tend à convaincre le destinataire. Car si le dialogue « offre l'avantage d'une pensée qui intègre plusieurs

¹⁵⁴ BLIGGENSTORFER Susanna, « Les ballades dialoguées d'Eustache Deschamps », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 15-26.

¹⁵⁵ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, point, 2007.

¹⁵⁶ MCHALE Brian, « Free Indirect Discourse : A Survey of Recent Accounts », *Poetics and Theory of Literature* 3, 2, April 1978, p. 249-287.

¹⁵⁷ BLIGGENSTORFER Susanna, op.cit., p. 18, inspirée du travail de MÜLLER-OBERHÄUSER Gabriele, *Dialogsteuerung und Handlungsmotivierung in Chaucers Troilus and Criseyde*, Frankfurt a/M., 1986.

perspectives¹⁵⁸ », il n'est pas sans compter la prépondérance de l'enseignement à transmettre, qui use de la parole comme d'un moyen de mieux soumettre son argument.

Les *incipit* permettent quelques fois d'en apprendre davantage sur les protagonistes de l'échange, ou du responsable monologue – qu'il s'agisse d'un tiers qui joue le rôle d'instigateur ou de celui qui assume la prise de parole –. Nous verrons que les premiers vers du texte servent d'installation aux personnages qu'ils mettent en scène. Généralement, les verbes *demander* et *respondre* permettent de présenter les interlocuteurs ou le locuteur seul, ainsi que la relation qui les lie, dans le premier cas. Parfois, l'un d'eux est en quête d'un enseignement. L'auteur s'attache alors à contextualiser son discours (« Puis qu'il vous plaist que je die de bon, / Je le feray a vo commandement. », ball. 48, v. 1-2). Les prises de parole peuvent également s'ouvrir par des interrogations indirectes ou des questions qui permettent à l'auteur de dispenser son savoir en guise de réponse (« L'en me demande chascun jour [...] et je respons [...] », ball. 42, v. 1 et 3). Dans ce cas, la première interlocution peut être fictive et n'exister qu'en vertu de la réponse qu'elle permet d'introduire. Quand les locuteurs sont réels, certains *incipit* peuvent également nous renseigner sur leur identité : c'est le cas, par exemple, des souris de la ballade 10.

La modalité de la parole, si richement usitée dans la littérature ainsi que dans l'œuvre de Deschamps, nous oblige à faire des choix. Ainsi, nous ne nous sommes attachée qu'à l'étude des discours directs présents dans notre corpus, sauf quand ceux-ci étaient mêlés à d'autres types de discours, dont nous avons alors tenu compte afin d'en analyser les divers effets produits. Toutes les traces de parole n'ont donc pas été approfondies, en particulier les discours narrativisés, au profit d'une étude plus précise des formes de discours transposés et rapportés.

Nous avons établi une typologie de dialogues déclinée selon la forme et la nature de la prise de parole. Il a donc été distingué les adresses à un tiers, de façon personnelle et impersonnelle, puis le modèle des échanges fictifs, où il est alors question d'évaluer le degré de mimétisme des discours rapportés et enchâssés, et enfin les monologues fictifs dont la configuration tend à s'assimiler au principe des questions rhétoriques que nous commenterons également.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

II.1 Les adresses à un tiers

Seront analysées dans ce point toutes les formes d'interpellations du corpus à l'exception des discours narrativisés en emploi unique. Deschamps a abondamment recours au principe d'adresse, qu'il décline selon diverses fonctions : sujet, attribut, épithète, apposition ou encore apostrophe. Néanmoins, nous tenons à avertir le lecteur que nous ne nous intéresserons pas aux modes de l'injonctif ou de l'optatif, et ne considérerons ainsi pas l'ensemble des impératifs présents isolés proposés dans le corpus.

La première ballade du corpus présente une mise en scène d'un discours que l'auteur prête à une figure mythologique. Il s'agit d'une exclamation en un seul vers prononcée par Éole, que l'auteur évoque avant de lui faire dire « En escriant [...]: / « Contre les vens ne puet nulz de la mer ! » (ball. 1, v. 7-8). La réplique ne fait intervenir aucune tierce personne, mais la contextualisation jointe au récit permet de déterminer l'identité de l'auteur comme destinataire du discours. Adjoindre une prise de parole au dieu du vent issu de la mythologie grecque rend beaucoup plus forte son emprise sur les conditions de voyage, et justifie par là la thèse de l'auteur qui explique les raisons qui l'empêchent de prendre la mer comme souhaité. Le pouvoir du dieu est multiplié par sa prise de parole de formule exclamative, et restreint dès lors les possibilités de navigation.

À la suite de la louange de la Vierge à laquelle l'auteur s'applique dans la ballade 2, étudiée précédemment dans le point qui lui est consacré, vient une adresse à cette dernière : « O ! tu es remerciable, / Certainement le siecle ains ordeneë » (v. 15-16). Le procédé se poursuit plus tard, lorsque Deschamps formule : « Benignité ta nous soit secourable » (v. 23). Ceci permet d'assimiler l'ensemble du poème à une adresse à Marie.

La ballade 7 constitue un exemple particulier d'adresse. Le texte se déploie sur la récurrence d'une structure interne très régulière qui constitue une apposition au sujet dont l'identité se définit progressivement au fil du texte. Ainsi, le poème s'ouvre de la façon suivante :

Temps de doleur et de temptacion,
Aages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Aages meneur pres du definement,
Temps plains d'orreur qui tout fait fausement,
Aages menteur, plain d'orgueil et d'envie,
Temps sanz honeur et sans vray jugement,
Aage en tristour qui abrege la vie ! (ball. 7, v. 1-8).

À ce stade, le principe d'apposition au sujet concurrence celui de complément circonstanciel de temps. Mais, dès la strophe suivante, plusieurs traces de la deuxième personne du singulier évoquent un tiers auquel l'auteur s'adresse : le Temps. La fonction des vers précédents est alors révélée au lecteur : le destinataire du texte n'est autre que celui présenté jusqu'ici par apostrophe. Quelques vers se chargent de la confirmation du dévoilement identitaire :

Temps, voy ton cuer, vien a repentement !
Aage pecheur, de tes maux merci crie,
Temps seducteur, impetre sauvement (ball. 7, v. 13-15)

Les recours à l'impératif présent et aux pronoms possessifs sont autant d'indices qui explicitent l'adresse. De la même façon, la strophe suivante propose un éventail de moyens textuels semblables permettant l'adresse, contenus dans les derniers vers du poème :

Temps de foleur, voy ta pugnacion !
Aage flateur, saige est qui se repent.
Temps, la fureur du hault juge descent.
Aage, au jugeur t'ame ne fuira mie.
Temps barateur, müe ton mouvement (ball. 7, 19-23)

Ainsi, la ballade se clôture comme elle avait commencé, selon les procédés hérités du vocatif latin. Les trois strophes sont construites de façon symétrique : l'alternance parfaite du *Temps* et de l'*Aage* se maintient dans l'ensemble du texte. Le refrain participe d'ailleurs à cette construction et est dépourvu d'un envoi qui aurait pu la rompre. La régularité de la forme des strophes et l'homogénéité de leur contenu sont nourries des anaphores inscrites dans les apostrophes. Elles rythment la cadence de

lecture et contribuent à la fatalité du propos résumé par le refrain « Aage en tristour qui abrege la vie ! » (v. 8).

Au sein des *Balades de moralitez*, quelques adresses à la deuxième personne révèlent l'identité du destinataire durant l'interpellation. La ballade 12 propose par exemple : « Esjouis toy, Jerusalem dolente » (v.1) en guise d'ouverture de poème sur les malheurs causés par la guerre. Nous ne commenterons pas le texte ici car sa suite révèle l'usage métaphorique de l'emploi de *Jerusalem* : il sera donc étudié dans un point consacré aux figures d'analogie¹⁵⁹ plus tard dans notre analyse. Néanmoins, remarquons que l'identification se réalise ici par le recours au nom du comparé.

Un autre type de discours muni de l'appareillage typographique complet dans les éditions modernes doit également être mentionné : le discours direct. La ballade 44, dont le caractère fabuleux sera étudié plus tard¹⁶⁰, en constitue un bel exemple. Intéressons-nous ici à la parole prêtée à Renart, introduite par le verbe *dire* et bientôt commentée d'un complément circonstanciel de manière soulignant la manigance du protagoniste.

Lors dist Renars par doulz humble langaige :
« Beaus Thiesselin, c'est chose clere et voire
Que mieulx chantes qu'oisel du bois ramage. » (ball. 44, v. 5-7)

Au sein du poème, Renart est le seul animal qui s'exprime, ce qui lui permet de maintenir l'ascendant sur sa victime. Qu'il s'agisse de l'unique prise de parole du poème appuie également son importance. Par ailleurs, c'est précisément le discours qu'il adresse au *grant corbaut* qui lui offre l'avantage sur le gain à saisir : le fromage, objet de la convoitise de Renart, bascule à cet instant du côté de ce dernier, qui remporte la partie.

Comme nous l'avions mentionné en introduction de ce point, l'auteur clôt parfois ses textes par une adresse impersonnelle, comme c'est le cas dans la ballade 6 où apparaît en fin de poème la formule suivante : « Pensez y tuit qui du monde estes tains » (v. 23). En lieu et place d'un envoi se présente donc une locution intégrant une invitation à la réflexion pour tous ceux qui sont *tains du monde* ('noircis par le monde'). Bien que

¹⁵⁹ Voir p. 71.

¹⁶⁰ Voir p. 86.

renvoyant à un groupe d'individus indéfinis qualifiés moralement, cette précision éclaire le public cible de l'adresse, et constitue en cela un cas particulier de dévoilement du destinataire.

Autre fin de poème incluant une adresse, intéressons-nous au cas dans la ballade 47 lorsqu'une seule réplique apparaît pour clôturer le texte : « “Chascuns ne quiert fors prouffit sanz honeur” » (ball. 47, v. 24). Il est l'occasion d'une supplication dont le dernier vers se propose d'exprimer ce qu'elle, « [...] Tour de Fymes nommeë » (v. 23), dira, dans le cas où sa demande n'aboutirait pas. L'adresse est donc présentée comme une sorte de menace, introduite par « Ou je diray [...] » (v. 23), soit l'assemblage d'une conjonction disjonctive indiquant l'alternative et d'un verbe de parole qui favorise le discours suivant.

La ballade peut également s'ouvrir sur un discours rapporté de façon la plus mimétique possible, soit par le recours aux paroles exactes d'un tiers. La ballade 18 constitue l'unique cas du corpus de l'édition des Lettres gothiques où l'entrée de texte s'articule de cette façon. Aucun intervenant n'est mentionné avant la prise de parole, dont la longueur retarde son identification.

« Amez les bons, donnez aux souffraitteus,
Soiez larges ou il appartendra,
Durs aux mauvais et aux povres piteus,
Et restraingnez quant temps le requerra !
Saichez a qui vostre don se fera
Et se cilz a desservi pour l'avoir !
Du bien commun faictes vostre devoir ! » (ball. 18, v. 1-7)

Les injonctions présentes relèvent des moyens de la modalité jussive. Le discours est l'occasion d'une invitation à la bonne conduite, dont les formules rappellent celles d'un manuel d'éducation, voire de catéchisme, s'inscrivant dans l'environnement très catholique de la cour du roi. Quoi qu'il en soit, il s'agit de prôner les vertus de la justice comme réponse à toutes circonstances. L'extrait est suivi de trois vers qui éclairent la nature de ce discours :

A ce devriez sur toutes choses tendre
Car tous ces poins fist jadis assavoir
Aristotë au grant roy Alixandre. (ball. 18, v. 8-10)

La révélation de l'identité de l'auteur du discours, *Aristote*, ainsi que son destinataire premier, *le roy Alixandre*, atteste la profondeur des propos rapportés et en accrédite la valeur. En effet, ces deux figures légitimes de l'Antiquité servent d'*exemplum*¹⁶¹ au propos défendu par Deschamps. Aristote est ici convoqué selon sa qualité de précepteur d'Alexandre. Par transposition du discours, Deschamps s'approprie ainsi son discours tandis que le destinataire devient le *Prince* qui apparaît textuellement dans l'envoi de la ballade. Le poète s'identifie ainsi à la figure d'Aristote ; le prince à celle du roi *Alixandre*, ce qui magnifie leur figure par l'autorité de la source de l'*exemplum* et les légitime.

La place des vers est également porteuse de sens. D'une part, ils interviennent à la suite du discours rapporté mis en évidence par sa longueur et sa position initiale dans le texte qui, *de facto*, appuie son autorité. D'autre part, ces vers paraissent à l'occasion du refrain de la ballade, ce qui permet de souligner à chaque fin de strophe l'origine des propos que Deschamps s'attache à rappeler. De plus, l'étalement du refrain sur deux vers est assez rare pour le mentionner ici : il participe à l'effet de valorisation de la source du discours. Le caractère didactique de ce dernier justifie la pertinence du recours à Aristote ; la forme et la place des vers soulignent son importance.

L'insertion de discours rapportés par l'auteur se déploie dans la suite du texte, puisque ce dernier propose un extrait de paroles d'Aristote dans chacune des strophes et de façon assez considérable. Nous n'insérerons pas ici les deux autres extraits car ils se présentent si semblablement que leur prêter une analyse détaillée n'est pas nécessaire. Néanmoins, le nombre total de vers constituant les discours est à commenter : il s'organise sur vingt-deux vers sur les trente de la ballade, hors envoi. Cette importance numérique est au service d'un idéal moral, prôné par Deschamps, qui se dessine telle une sagesse philosophique.

¹⁶¹ Voir le chapitre sur les figures d'autorité, p. 103.

II.2 Le modèle des échanges fictifs

O. Jodogne répertorie Deschamps comme le premier auteur de la ballade dialoguée¹⁶². Selon ses estimations, le poète en aurait composé vingt-neuf au total. D'ailleurs, il nomma ce type de texte *Balades a deux visages*¹⁶³. Offrir un nom à la ballade dialoguée participe du processus de légitimation du genre ; cette nomination signifie l'apparition d'une forme nouvelle aux yeux de Deschamps, une variété dont il pourrait être le père¹⁶⁴.

D'un point de vue structurel, on peut adopter comme éléments mesurables du dialogue le nombre des répliques consacrées à l'un ou l'autre interlocuteur, le nombre de prises de parole, le principe de la *question – réponse*, ainsi que l'absence ou la présence de structure narratologique introduisant celles-ci.

L'auteur peut mettre en scène des dialogues plus brefs qui prennent forme autour du refrain : c'est le cas dans la ballade 10. Il est question de souris qui se réunissent contre leurs ennemis les chats pour élaborer un plan se dévoilant lorsque « L'une dist lors en argüant : / « Qui pendra la sonnette au chat ? » (v. 7-8). L'adresse, qui se répète à intervalle régulier à chaque fin de strophe, fait donc apparaître la moralité politique du texte de manière itérative. Elle soulève la question de l'utilité des décisions prises sans exécution. La formule interrogative ouvre une possibilité d'échange ; elle implique une réponse qui n'apparaît pourtant pas dans l'immédiat et laisse place à un premier échange entre un personnage extérieur, la *souris du plat païs* (v. 11) et le groupe décisionnaire de souris.

Une souris du plat païs
Les encontre et va demandant
Qu'om a fait. Lors vont respondant
Que leur ennemi seront mat :
« Sonnette aront ou coul pendant !
– Qui pendra la sonnette au chat ? (ball. 10, v. 11-16)

¹⁶² JODOGNE Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », *Fin du Moyen Age et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, 1961, p. 71-85, p. 73.

¹⁶³ *OCED*, t. VIII, ball. 1447, p. 130 et t. VIII, ball. 1478, p. 184.

¹⁶⁴ JODOGNE Omer, *op. cit.*, p. 75.

La théorie narratologique genettienne propose des pistes de réflexion quant aux formules de type « va demandant qu'[...] » (v. 12-13) et « vont respondant que [...] » (v. 13-14). Elles marquent la transposition d'un discours pris en charge par le narrateur, qui se garde le droit de la reformulation des propos initialement énoncés. Cette transformation diégétique accorde davantage de crédit au discours direct qui intervient dans la suite du texte et installe la vraisemblance du rapport. La paraphrase indirecte du contenu permet donc de soumettre brièvement l'interrogation pour laisser ensuite place au déploiement du discours des souris.

Le rôle de la *souris du plat pais* est à commenter. Il s'agit d'un personnage extérieur au groupe décisionnaire, ce qui lui permet de nourrir le dialogue de façon neutre, bien que sa condition-même de souris la positionne favorablement à la prise de décision (« ce qu'*om*¹⁶⁵ a fait » v. 13). Elle acquiert une position d'ignorance et de questionnement mise au service du didactisme du dispositif. Ses interventions, rapportées de façon peu mimétique, ont pour fonction essentielle la relance du débat, et permettent en ce sens la bonne compréhension de la moralité. Son rôle se poursuit dans la suite du texte, où l'adverbe « saignement » (v. 18) rappelle le ton innocent de sa question – ou qui feint de l'être – à laquelle on répond bientôt :

– C'est le plus fort », dist un ras gris.
Elle demande saignement
Par qui sera cilz fais fournis.
Lors s'en va chascune excusant. (ball. 10, 17-20)

Les attentes du lecteur se trouvent alors bousculées. D'une part, la prise en charge de la réplique est assurée par un *ras gris*. L'ordre établi se voit donc modifié par l'apparition d'un nouveau protagoniste qui émerge du groupe des souris. Il intervient pour rationaliser le propos, justifiant l'absence de réponse à la question cruciale de l'identité de l'exécuteur. D'autre part, aucune solution à ceci n'apparaît, si bien que l'interrogation, de nouveau formulée sous une forme différente, à savoir le sommaire moins purement diégétique, se dissout progressivement. Aucune réponse n'a finalement jamais émergé ; c'est là la démonstration de l'auteur et l'essence de l'enseignement à en tirer.

¹⁶⁵ Nous soulignons.

Les deux personnages dont proviennent les répliques du dialogue peuvent être tous deux inconnus : l'essentiel de la fonction de l'échange est ici de donner un modèle de réponse à qui interrogerait l'homme de cour idéal. Dans la ballade 15, Deschamps énonce : « S'on lui dit : “Vois tu riens ? – Je dors.” » (v. 21). La mise en scène fictive, assurée par le pronom indéfini *on* dont la seule fonction est d'offrir une possibilité de réponse, permet de fournir un exemple au sens premier d'*exemplum*, soit un modèle de comportement et de morale à adopter. La réponse est d'autant plus remarquable qu'elle sert avec justesse le refrain du poème, le dormeur se comportant, par définition, « sans veoir, oïr ne parler » (v. 24). Ce type d'échange tend vers le fonctionnement de la question rhétorique car l'une des répliques est précisément l'objet de moralisation.

La ballade 19 est le seul texte de notre corpus entièrement constitué d'un dialogue (hors envoi). Deux protagonistes échangent sur l'éducation qu'il convient de fournir « a rude engin » (v. 33). En voici un extrait, à titre représentatif de l'ensemble de la conversation.

– Trop me merveil de rude entendement
Qui oit et voit, et si ne veult entendre
Ce que je di et pour son sauvement.
– Vous estes sot qui le cuidez aprandre ;
Cognissance l'a de tous fait le mendre (ball. 19, v. 1-5)

Les deux partis sont représentés : l'un pense qu'il est utile et nécessaire d'éduquer, l'autre s'attache à défendre le contraire. Au fil du texte, chacun use de différents types d'arguments tels que des comparaisons par l'absurde (via l'ironie chère à Deschamps) lorsqu'il énonce « [...] enseigner a harper dix mulés » (v. 8) ou le raisonnement déductif où des prémisses établies permettent le traitement d'un cas particulier, ici par le recours à la question rhétorique : « Ne doit pas homs a toutes vertus tendre [...] ? » (v. 12 et 14).

Le nombre de répliques entre les deux interlocuteurs s'équivaut. En revanche, la supériorité numérique des vers atteste clairement de l'ascendant de l'un sur l'autre : un bref calcul permet de révéler une marge de 20% d'écart entre l'étalement des répliques de chacun. Ainsi, si l'on s'appuie sur l'énonciation de l'envoi comme référence de parti-pris de l'auteur, alors nous pouvons affirmer la domination de celui-ci dans la ballade.

De plus, le refrain participe à cet effet puisqu'il est toujours pris en charge par l'auteur, ce qui lui offre une place opportune dans la structure du texte.

Le principe du dialogue intégral a donc pour avantage l'exposition d'au moins deux points de vue sur un sujet déterminé, et surtout les divergences qui en découlent. La ballade 19 présente ainsi deux positions pour deux intervenants : l'un s'échine à enseigner une bonne éducation, l'autre s'en moque. En ce sens, leur opposition est également soulignée par les tons qu'ils emploient. Le premier s'efforce de produire un langage au registre sentencieux via un discours politiquement correct ; le second use du sarcasme pour rétorquer de façon imagée aux arguments énoncés.

Le type de ballade dialoguée n'est pas sans rappeler les genres médiévaux que sont la tenson et le partimen (ou jeu-parti), ces poèmes dialogués en forme de débat de la littérature d'oc. Bien qu'ils soient attestés dans la première partie du XIII^e siècle¹⁶⁶, le débat est issu d'une longue tradition déjà présente dans la littérature latine médiévale, puisque ses modèles sont ceux du *conflictus* et de la *disputatio*¹⁶⁷.

Ces poèmes dialogués s'articulent entre deux interlocuteurs qui soutiennent respectivement des opinions opposées relatives à une même question. Le débat prend alors place au sein d'une poésie, où généralement l'alternance des répliques correspond à celle des strophes. Le jeu-parti est une forme plus contraignante que la tenson¹⁶⁸, où celui qui prend l'initiative du débat propose le sujet à traiter et les solutions à débattre, et impose également la structure formelle du débat. Dans ce type de texte, l'échange de points de vue prend généralement fin sur un envoi adressé aux arbitres¹⁶⁹. Le cas de la ballade 19 détient nombre de caractéristiques communes. Elle rejoint la tenson dans la prise de position des interlocuteurs et la liberté formelle de l'échange, mais rallie davantage le recours à l'envoi du partimen, par son genre-même de ballade.

¹⁶⁶ JEANROY Alfred, « La tenson provençale », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, t. 2, n° 7 et 8, 1890. p. 281-304, p. 300.

¹⁶⁷ Pour une étude consacrée à ces modèles, voir STOTZ Peter, "Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale", *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle origini*. Atti del convegno internazionale, Losanna 13-15 novembre 1997, PEDRONI Matteo, STÄUBLE Antonio (éd.), Ravenna, Longo, Memoria del tempo, 1999, p. 165-187.

¹⁶⁸ JEANROY Alfred, *op. cit.*, p. 285.

¹⁶⁹ « Jeu-parti », *LTL*, p. 236.

La tenson, du latin *tentionem* qui donnera notre *tension*, suppose une opposition plus ou moins vigoureuse entre deux positions Néanmoins, M. Jarrety souligne que bien que la tenson oppose deux voix, celles-ci ne proviennent pas nécessairement de deux auteurs différents : les demandes et les réponses peuvent avoir le même auteur¹⁷⁰. En cela, le genre rappelle également la ballade dialoguée de Deschamps, qui, par son format lyrique destiné à être lu et l'identité indéfinie de son interlocuteur, se distingue au départ quelque peu du genre théâtral. Le dialogue fictif que met en scène Deschamps et dont il use n'est ainsi pas incompatible avec ces types de débats, qui paraissent improvisés mais ne le sont que très partiellement, en témoignent les pièces fictives où le dialogue se fait entre un troubadour et son manteau, par exemple. Celles-ci prouvent que les textes ont pu être rédigés par une seule plume, qui a entrepris la construction d'un dialogue et l'a ensuite mis en débat de manière artificielle en la répartissant sur deux personnages.

La tenson et le partimen mettent en scène des débats entre des troubadours selon de multiples thématiques. Malgré le lien évident de ces genres dialogués avec celui de la *canço* qui traite de l'amour courtois, le sujet des échanges peut aussi revêtir un caractère plus sociétal, en se liant aux préoccupations contemporaines des troubadours¹⁷¹, entraînant le détachement de la casuistique amoureuse. C'est ce qui se passe dans la ballade 19 où les deux locuteurs du texte débattent d'éducation.

*

Parfois, le premier protagoniste est effacé et son discours rapporté de façon indirecte afin de laisser toute la place aux propos de l'auteur. Chaque strophe du poème est composée d'un discours de l'auteur, envoi compris. En effet, élément assez rare pour le mentionner, l'envoi est dans ce cas-ci également constitué d'un extrait de discours rapporté. Les premiers vers de la ballade 42 mettent en place les prises de parole de l'auteur :

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semble du temps que voy
Et je respons : « C'est tout honour,
Loyauté, verité et foy,

¹⁷⁰ « Tenson », *LTL*, p. 437.

¹⁷¹ « Partimen », *LTL*, *op. cit.*, p. 311.

Largesce, prouesce et arroy,
Charité et biens qui s'avance
Pour le commun. [...] » (ball. 42, v. 1-7)

L'*incipit* retranscrit ci-dessus permet d'installer la scène de dialogue. Les premiers termes de la ballade sont ainsi l'occasion de faire intervenir un tiers muni d'interrogations. Il justifie ainsi la dispense du savoir qu'accorde l'auteur : si celui-ci nous transmet ses connaissances, c'est en réponse à une demande. Encore une fois, le premier discours est rapporté très brièvement et de façon approximative grâce au discours narrativisé, dans un sommaire moins purement diégétique, alors les propos de l'auteur sont retranscrits selon un mimétisme absolu que reflète le recours au discours direct.

La mobilisation du dialogue s'inscrit quelques fois dans un jeu des contraires. Il propose alors un déploiement d'idées émises par un intervenant, que l'auteur assimile logiquement à la pensée de celui-ci. L'astuce réside dans le changement de type de discours, qui entraîne alors le changement de thèse défendue. Ainsi, les propos tenus dans les discours sont finalement contrés par le refrain qui stipule « je ne di pas quanque je pence » (v. 8).

*

La fable, et particulièrement la fable animale, est à considérer quelque peu dans l'étude des dialogues. Bien qu'un point lui soit entièrement consacré plus loin dans notre étude¹⁷², intéressons-nous ici, à titre représentatif des autres poèmes du même type, à la ballade 46. Elle présente une gamme de discours qui mérite commentaire.

Ysoppe dit en son livre et raconte
Que la rayne parla a la souris
Moult doucement, et la souris lui compte
Que grant famine avoit en son país.
Pour ce vould une riviere
Passer a no, mais n'en sçot la maniere.
Et la rayne lui respont : « Douce amie,
Je vous lieray a mon pié par derriere. » (ball. 46, v. 1-8)

¹⁷² Voir p. 85.

La croissante évolution des prises de parole dans la première partie est manifeste. Outre l'*incipit* qui installe *Ysoppe* comme source de la narration transposée et dont nous ne tiendrons pas compte ici afin de nous centrer sur le contenu du texte, force est de remarquer la perte continue de mimétisme au fil des discours : le premier verbe de parole, *parla*, n'est associé à aucun indice pouvant informer du discours de la grenouille. Seul le complément circonstanciel de manière *moult doucement* rend compte de l'échange. Ainsi, la forme est renseignée, pas le fond : il s'agit d'un discours narrativisé s'apparentant au type du sommaire moins purement diégétique. La prise de parole de la souris, quant à elle, gagne une catégorie mimétique. En effet, son discours est introduit par *compte que* suivi d'une esquisse de son propos ; il bascule donc dans une catégorie de transposition qu'est la paraphrase indirecte du contenu.

Ensuite, la phrase suivante déplace partiellement le dialogue en insérant un récit de pensée, théorisé par D. Cohn selon le type du psycho-récit¹⁷³ dans lequel le narrateur a accès aux réflexions de la souris qui « [...] vout une riviere / Passer a no, mais n'en sçot la maniere » (v. 5-6). Enfin, la grenouille reprend la parole dans un discours rapporté de façon directe avec l'appareillage *ad hoc* qui n'est plus à commenter. Ainsi, l'avancement du texte va de pair avec l'accroissement du mimétisme des discours, ce qui participe à la mise en perspective du dernier discours de la grenouille, où se situe la manigance.

Comme vu précédemment, le rôle de l'*incipit* est parfois moteur d'un cadre. Il permet ici l'installation du discours de l'auteur sur son savoir qu'il dispense à la demande. L'introduction se fait pour cela d'une manière directe et abrupte qu'il convient d'examiner quelque peu. La demande provient d'un interlocuteur et s'inscrit dans la relation maître – élève, où ce dernier est en quête de savoir. C'est ainsi lui qui ouvre le dialogue en interpellant l'auteur pour le *conseiller*.

- Conseilliez moi ! – De quoi ? – D'avoir chevance,
Et des VII ars lequel puet plus valoir
Pour le present, et tost avoir finance.
- Tresvoluntiers : [...] (ball. 51, v. 1-4)

¹⁷³ COHN Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton U. Press, 1978 ; trad. fr., *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981.

Dans le premier vers, l'enchaînement de répliques brèves semblable à la stichomythie théâtrale apporte de la vivacité à l'échange et permet d'arriver plus vite à l'essentiel du propos de l'auteur, soit son avis sur ce qu'il est nécessaire de faire et d'apprendre pour mener ses finances à bien. Pour sa démonstration, il implique son interlocuteur en s'appuyant sur les *VII ars* que ce dernier a introduits et qu'il reprend un à un afin de mieux en déconstruire les fonctions. Finalement, il conclut en conseillant de « compter, getter et mannièr argent » (v. 10) qui est l'enjeu que traduit le refrain.

Enfin, abordons le cas de la ballade 45 qui s'ouvre sur une strophe entièrement composée d'un dialogue dont les échanges sont énoncés selon des discours directs. La mise en place de l'échange s'inscrit grâce au rapport du discours d'autres protagonistes, rassemblés par le pronom indéfini *chascuns*.

Chascun me dit : « Tu te doiz bien amer
Qui cerchié as honeur en mainte terre,
Deça les mons, ou pays d'oultre mer,
Et en tous lieux que noble cuer doit querre,
Qui a¹⁷⁴ veü mainte dure et fors guerre
Et qui amas bien par amours. » Adonques
Lors respons je : « Ce m'a fait po acquerre.
Que m'est il mieulx de quanque je vi onques ? » (ball. 45, v. 1-8)

Seul le refrain, dernier vers de l'extrait ci-présent, permet une interrogation qui se déplace pour alors apparaître sous la forme du monologue. En effet, le sens de l'interrogation devrait être en direction de l'interlocuteur. Néanmoins, un déplacement de destinataire s'opère afin d'ouvrir la réflexion du refrain aux destinataires secondaires du texte, soit ses potentiels lecteurs. De surcroît, la tournure de la phrase n'offre réellement pas de possible réponse. En cela, la formule tend vers le procédé des questions rhétoriques.

¹⁷⁴ [as]. Le [s] final n'apparaît ni dans l'édition des Lettres gothiques, ni dans celle de la SATF, alors qu'il est présent dans le manuscrit BnF f. fr. 840 dont le fac-similé est disponible en ligne sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90075948/f72.item>. Il s'imposerait de le corriger dans l'édition en [as].

II.3 Les questions rhétoriques

La forme la plus aboutie des dialogues fictifs n'est autre que l'usage de la question rhétorique, qui entretient une affinité avec la forme du monologue dialogué. Aussi appelée *question oratoire* ou encore *interrogation figurée* – dénominations rappelant de manière probante son ancrage rhétorique –, cette figure peut se décliner sous différentes formes, selon le degré de vraisemblance du questionnement. Du point de vue de la signification, l'ancrage bascule de la quête d'information vers le dispositif argumentatif : sa fonction n'est plus tant d'interroger que d'user de la langue afin de mener à bien la construction dialectique du propos à défendre.

Il conviendra ici d'observer quelques énoncés du corpus en tant qu'incarnation de figures de style dont la forme n'est plus à rappeler. Tout l'intérêt du procédé réside dans l'absence de sollicitation d'un tiers dans la formule d'implication pragmatique qu'est l'interrogation. La question rhétorique emprunte le mode de celle-ci, en la détournant de sa fonction première afin de convaincre davantage de la véracité de la thèse défendue¹⁷⁵. L'expression de la demande d'instruction se voit remplacée par une volonté d'exposition, voire de valorisation.

La formulation de la question, qui pourtant répond à un véritable échange avec un tiers, tend parfois à se réduire à l'usage d'une question rhétorique. Observons la ballade 19 étudiée précédemment, dont la formule purement oratoire « Ne doit pas homs » contient en elle-même la réponse : il est évident aux yeux du locuteur que l'on doit agir de la sorte.

Ne doit pas homs a toutes vertus tendre
Et eschiver les vices telement
Que de nul mal ne se face reprendre ? (ball. 19, v. 12-14)

Cet extrait illustre bien une remarque de P. Fontanier quant à la forme grammaticale qu'adopte la figure de la question rhétorique. Elle peut être affirmative ou négative, mais « une singularité frappante est qu'avec la négation elle affirme et que sans elle nie¹⁷⁶ ». On parlera ainsi d'un phénomène d'inversion de polarité¹⁷⁷, dans lequel se

¹⁷⁵ FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 [1821], p. 368.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 369.

¹⁷⁷ BORILLO Andrée, « Quelques aspects de la question rhétorique en français », *Dans le champ pragmatico-énonciatif. Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain [sic]*,

déploie la question oratoire, dont la fonction bouscule la rationalité du langage pour désarçonner la position de l'interlocuteur adverse.

Fondamentalement, les types de questions oratoires sont divers. Parmi eux, abordons le cas du modèle *question – réponse* inscrit au sein d'une même réplique. La ballade 25 fonctionne sur ce procédé, où l'auteur assure alors la question et la réponse au sein d'un monologue dialogué.

Car cil qui sert plus tost muert et devie
Que cilz qui puet franchise retenir.
Pourquoy ? Pour ce que mesdis et envie
Regnent sur lui [...] (ball. 25, v. 10-13)

L'absence de modalités textuelles classiques induisant l'échange fait considérer le rôle de l'adverbe *pourquoy*. Il introduit ordinairement une réponse qui s'engage selon la formule *pour ce que*, mais l'originalité réside ici dans le fait que la réponse est assumée par le même locuteur. Ainsi, l'auteur justifie la thèse défendue dans les deux premiers vers de l'extrait, soit la mort prématurée du serviteur, par la malveillance dont il fait preuve, par *mesdis* et *envie*. La construction des vers est au service de la démonstration du propos, et la question rhétorique y participe également : une fois l'idée exprimée, c'est le procédé de la figure qui permet l'argumentation de l'auteur.

L'interrogation oratoire paraît également dans des textes comme la ballade 36 où figure la formule : « Et que vault tele richesse ? / Tout est perdu en une heure » (v. 7-8). L'adjectif d'identité qualitative sinon même quantitative *tele* peut ici revêtir une fonction anaphorique qui rappelle les objets d'un énoncé antérieur, mais qui n'apparaît pas dans les vers précédents. Il peut également être utilisé afin d'appuyer l'intensification de l'interrogation en œuvre. Dans les deux cas, toujours est-il que « la valeur intensive disparaît au profit du rapport d'identité qualitative¹⁷⁸ » de la formule.

Pour terminer cet état des lieux, revenons sur la ballade 41 préalablement étudiée, qui s'ouvre sur une question rhétorique intéressante à observer : « Pourquoi fist Dieu les v sens de nature / Fors pour [...] ? » (ball. 41, v. 1 et 5). La réponse est ici directement

Vincennes, n°25, 1981, p. 1-33, p. 2. URL : www.persee.fr/doc/drlav_07549296_1981_num_25_1_969 (dernière consultation le 13.06.20).

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

dans la question et est insérée grâce à la formule *fors pour* qui participe à l'exclusion de toute autre réfutation valable que celle énoncée par Deschamps. C'est pourquoi aucune place n'est laissée à un possible interlocuteur : l'ensemble interrogatif est pris en charge par l'auteur dans un dispositif persuasif si peu perméable que la véracité de son propos s'en trouve incontestable. Son intention est de louer le don que Dieu a fait des cinq sens aux hommes ; Deschamps prescrit un usage qui est présenté comme le seul adéquat. En cela, le procédé rhétorique permet l'exposé de la moralisation.

Nous pouvons conclure de l'examen des ballades dialoguées de Deschamps quelques traits dominants. D'abord, qu'il s'agisse d'une adresse, d'un échange, ou d'un monologue, l'objet du discours tient toujours, de près ou de loin, à la moralité d'un propos. Dans les textes, l'auteur prend en charge le discours ou s'en défait au profit d'un protagoniste du récit. L'*incipit* des ballades assure souvent le rôle d'identification des interlocuteurs.

S'il est question d'une adresse, elle se déploie au service d'un idéal moral, en apostrophant un type particulier de personnes dans un discours direct, ou en transposant le discours d'un tiers, une figure d'autorité, afin de mieux conseiller les destinataires. Dans les échanges fictifs, la formule interrogative permet d'ouvrir le dialogue en appelant une réponse : sa présence est significative, son absence l'est autant. Le modèle de la conversation est quelquefois intégré à la ballade par une paraphrase indirecte du contenu, qui rappelle l'ascendant de l'auteur sur les dialogues qu'il met en scène. Enfin, les questions rhétoriques ont permis de faire le lien avec les monologues dialogués, dont l'analyse avait été esquissée dans l'examen des types d'échanges. Ceux-ci peuvent en effet être assurés par l'auteur qui introduit la question par un adverbe interrogatif (*pourquoi... ?*) et en garanti la réponse (*parce que...*). L'autre système mis à l'œuvre dans les questions rhétoriques de Deschamps convoque une formule interrogative contenant en elle-même sa réponse. Ces procédés sont autant de moyens mobilisés par l'auteur afin d'incorporer à ses textes une dimension didactique témoignant de la valeur morale de ses conseils.

I. Les figures d'analogie

I.1 Les comparaisons et les métaphores

La comparaison et la métaphore sont deux figures de style particulièrement célèbres. Dans le troisième livre de la *Rhétorique*, Aristote distingue l'*eikôn* de la *metaphora*, premier objet de son intérêt. Il s'attache d'ailleurs à l'étude du premier selon la seconde, considérant la comparaison comme inférieure à la métaphore¹⁷⁹. C'est en vertu de leur contiguïté figurative que nous avons décidé de ne pas les dissocier dans la structure de notre analyse, afin de les classer d'un point de vue thématique et selon les comparants qu'ils présentent – les comparés étant quelques fois absents de certaines métaphores, comme nous le verrons.

Le comparé (ou *thème*) est le premier des deux constituants de la figure à apparaître et désigne, dans une situation énonciative donnée, l'objet auquel renvoie le comparant. C'est donc le comparé qui, dans le processus figuratif, est à la base du trope, puisque l'existence de ce dernier en dépend. Dans les *Balades de moralitez*, le comparé correspond la plupart du temps à l'homme, et par métonymie ses comportements. Il peut également revêtir l'identité d'un lieu ou d'un végétal, cas que nous aborderons ci-après.

Le comparant (ou *phore*) correspond à l'objet de la comparaison. Son emploi constitue l'apport subjectif de l'auteur de la figure sur celle-ci. La fonction du comparant réside dans l'actualisation de certaines de ses propriétés, selon la démonstration souhaitée. F. Rullier-Theuret souligne la facilité de repérage du comparant selon le rapport « non vrai » qu'il possède avec le réel ; il n'a pas de valeur de vérité, sinon d'image¹⁸⁰. Le terme perd ainsi généralement sa véritable dénotation afin de produire un nouveau signifié via ses indices connotatifs. C'est le cas, dans notre corpus, lors des recours aux animaux, très présents dans les comparaisons et métaphores, ainsi qu'aux végétaux.

Une chose distingue pourtant avant tout la métaphore de la comparaison : c'est l'outil de cette dernière. Aussi appelé « comparatif » ou « copule », il est absent de la

¹⁷⁹ ARISTOTE, *Rhétorique*, III, 4, 1406b-1407a.

¹⁸⁰ RULLIER-THEURET Françoise, « L'emploi des mots "comparé" et "comparant" dans la description de la comparaison et de la métaphore », *Faits de langues*, 5, mars 1995, p. 209-216, p. 211, sur *Persée*, URL : www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1995_num_3_5_996 (dernière consultation le 13.07.20).

métaphore, ce qui offre lui offre davantage de caractère figuré. En effet, il explicite la démarche rhétorique et appuie en cela le dévoilement du dispositif. Sa formule classique est « comme », mais il peut revêtir différentes formes telles que la conjonction ou l'adverbe de type *de même que* ; un adjectif comparatif comme *tel* ou *pareil à* ; un verbe comme *paraître* ou *sembler*.

La métaphore, quant à elle, ne contient aucun mot introduisant la comparaison. En revanche, son apparition peut être réalisée selon deux formes qu'il convient de décrire quelque peu. La première est l'*in praesentia* qui se décline majoritairement selon trois types : l'apposition, l'attribution et le complément déterminatif. Cette classe de métaphore est la plus proche de la figure comparative, à l'exception près du mot-outil de la comparaison. La seconde est l'*in absentia*, soit un rapprochement analogique entre un élément actualisé et l'autre absent qu'il convient de découvrir. La suppression du comparé conduit le lecteur à deviner son identité première, s'appuyant sur les indices produits par le contexte de la situation d'énonciation ainsi que les sèmes du comparant.

Les termes de *comparé* et de *comparant* pourront partiellement servir à l'analyse de la métaphore. Bien qu'ils soient utiles lorsqu'elle paraît *in praesentia*, puisque les deux termes de la figure rhétorique sont explicités dans l'énoncé, F. Rullier-Theuret souligne justement la difficulté d'un recours à ces termes pour la métaphore *in absentia*. Si la suppression du « comme » permet le passage de la comparaison vers la métaphore *in praesentia*, la suppression d'un nouvel élément – le comparé –, permettrait, selon l'analyse classique des figures¹⁸¹, l'obtention d'une métaphore *in absentia*, une comparaison en somme « deux fois elliptique¹⁸² ». Ainsi, un trou terminologique apparaît lorsque ce type de métaphore fonctionne entre un substantif et un autre mot (verbe, adjectif ou adverbe), au lieu d'un rapport substantif – substantif¹⁸³.

Pour finir ces quelques mots introductifs, soulignons, bien que cela soit évident, que nous ne traiterons pas ici de la comparaison simple, qui est à l'œuvre dans « Li uns se plaint de [...] / Mais ne me plaing fors du [...] » (ball. 4, v. 1 et 8), par exemple. Le procédé est ici davantage primaire que figuratif puisqu'il ne fait intervenir aucune

¹⁸¹ Voir FONTANIER Pierre, *op. cit.*, p.103-104.

¹⁸² RULLIER-THEURET Françoise, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 213.

image. En cela, il n'entre pas dans l'étude rhétorique des *Balades de moralitez* à laquelle nous nous employons dans ce travail.

Tout d'abord, intéressons-nous à la comparaison d'une ville à d'autres villes. La ballade 31 présente ce type de figure qui apparaît sous la forme d'une liste de lieux. Le comparé, « toy » (v. 17), constitue, par l'adresse, une légère personnification. Les comparants, eux, sont énumérés selon une formule négative permise par une conjonction de coordination :

Babiloine ne s'i comparast mie,
Ne Romme aussi qui tant fut renommé,
Ne Ninive, Florence, ne Pavie,
Troie la grant dont tu es departie
Ne cil que jamais seront
A toy seule comparer ne pourront. (ball. 31, v. 12-17)

L'identité du comparant est énoncée dans le refrain qui stipule : « Riens ne se puet comparer a Paris » (v. 10). Ainsi, la comparaison est explicitée grâce au verbe *comparer*, dont les conjugaisons diffèrent pour apparaître à la fois dans le refrain et dans les premier et dernier vers de l'extrait. Les villes qui servent la figure sont intéressantes : quelques-unes sont italiennes, aux côtés de la dernière capitale de l'empire assyrien ou encore de la cité qui abrita l'un des plus célèbres récits mythologiques. Elles ont en commun la richesse et la gloire obtenues jadis, et dont témoignent les récits antiques.

L'anaphore de la conjonction *ne* qui introduit l'énumération des items (ou propositions, selon le cas) se révèle comme un opérateur logique à plusieurs opérands et participe, par là, à l'effet créé par la liste. Ensemble, ils témoignent du crédit accordé au comparé, valorisé par la multitude de comparaisons qu'on lui prête sans jamais parvenir à l'obtention d'une ville qui lui soit égale.

Aussi, plusieurs autres éléments textuels participent à la glorification de Paris. Parmi les propositions comparatives, mentionnons la subordonnée « qui tant fut renommé » (v. 13) à propos de Rome qui, en appuyant la valeur de comparant, renforce *de facto* celle du comparé, Paris. Rome, comme les autres villes, « ne s'i comparast mie » (v. 12). Citons également la subordonnée de Troie, « dont tu es departie » (v. 15) qui

intègre, par le sème de l'origine de la ville, l'évolution qu'elle a produite. La proposition fonctionne d'ailleurs avec le vers suivant qui, par le temps employé, réduit toute possibilité de comparaison : le recours au passé dans l'un, au futur dans l'autre annihile l'ensemble des éventuels rapprochements.

Revenons quelques peu sur l'identité du comparant. Au-delà du refrain qui explicite *Paris*, une strophe du poème s'attache à dépeindre la ville selon différentes propositions métaphoriques mélioratives :

O tu, cité, de justice aourneë
Qui onques jour n'ouvras de tirannie,
Fille de Dieu et par lui gouverneë,
Mere de foy, marrastre d'eresie,
Le vray estoc de la theologie
A qui tuit Crestien vont ! (ball. 31, v. 1-6)

Le texte débute par l'interjection *O* héritée du vocatif latin. Le poète s'adresse alors à la ville qu'il interpelle par apostrophe. Les deux premiers vers décrivent celle-ci par périphrases, alors que le troisième ouvre une succession de propositions métaphoriques à commenter. La première figure à paraître compose entièrement le vers 3. Elle propose un comparant humain, *Fille*, divinisé par son complément déterminatif *de Dieu*. Ainsi, la ville est personnifiée selon la grâce que connote la figure. Elle est d'ailleurs appuyée par la suite du vers qui souligne l'influence divine dont elle profite. En outre, soulignons le choix du verbe *gouverner* qui s'apparente davantage au comparé, la ville, qu'au comparant. Il permet d'atténuer la force de la figure comparative et participe en cela au réalisme, donc à la crédibilité des louanges faites à Paris.

Le vers suivant est l'occasion de deux métaphores composées selon une structure identique unissant un nom à son complément déterminatif. Elles disposent toutes deux d'un comparant humain qui personnifie de nouveau la ville. Les deux éléments comparatifs sont à examiner ensemble en vertu de leur relation antithétique : le premier trope mobilise la figure maternelle (*mere*), le second la version péjorative de cette dernière (*marrastre*). Le procédé se poursuit dans les compléments déterminatifs respectifs, où la *foy* est opposée à l'*eresie*. Ainsi, les deux figures rhétoriques louent la ville selon deux procédés divergents, puisque la première comparaison l'assimile à la

catachrèse de la mère qui prône le Bien, tandis que la seconde lie deux sèmes de la négation afin de souligner la sévérité de la personnification de la ville face à des comportements déviants car contraires aux dogmes.

La proposition métaphorique suivante s'étale également sur l'ensemble du vers 5. Elle convoque cette fois un comparant végétal, l'*estoc* ('souche du bois'), dont le complément déterminatif *de la theologie* confirme le champ notionnel de la religion décelé dans chacun des autres compléments déterminatifs du poème – cet élément est d'ailleurs une nouvelle fois appuyé dans le dernier vers de l'extrait qui aborde les *Crestien* –. Pour revenir au comparant de la figure, l'*estoc*, il fonctionne comme une source incontestable de la science de Dieu. De surcroît, son utilisation est approuvée par l'adjectif qualificatif *vraie* qui témoigne en sa faveur.

*

Ouvrons à présent le volet des figures dans lesquelles le comparé est l'homme. Le poème 23, ballade funèbre pour Guillaume de Machaut, est l'occasion d'une métaphore *in praesentia*. Elle s'articule sous forme d'adresse à son destinataire, que l'auteur nomme selon deux propositions métaphoriques, de part et d'autre d'une claire identification du sujet qu'il fournit via son prénom. La première est composée du comparant végétal, la fleur, alors que la seconde – en fin d'extrait –, propose un recours à la divinité.

O fleur des fleurs de toute melodie,
Tresdoulz maistres qui tant fustes adrois,
O Guillaume, mondains dieux d'armonie (ball. 23, v. 1-3)

Procédons par étude de vers. Le premier ouvre l'interpellation au destinataire interne à l'énoncé. L'auteur emploie comme comparant un groupe nominal qui signale la qualité exceptionnelle : l'expression *fleur des fleurs* connote la grande valeur, tandis que la suite du vers rappelle les talents de musicien de Machaut. Le deuxième vers s'apparente davantage à une périphrase, opération de substitution qui produit l'extension de l'expression. Elle vise à épancher par circonlocution l'amour de l'auteur pour son maître – qu'il élève d'ailleurs par le rappel de la relation qui les unit – grâce à des adjectifs qualificatifs mélioratifs consolidés par l'adverbe *tant*. Enfin, le dernier vers de l'extrait remploie la métaphore appréciative, bien que le sens figuré soit atténué par

mondains qui dispose la correction du trope¹⁸⁴. Néanmoins, cette précision humanise la métaphore, et participe en cela à la rationalité du propos, donc au réalisme de l'éloge.

L'expression de la fleur est également présente dans une autre ballade funèbre, cette fois adressée à Charles VI : la ballade 39. À cet effet, le défunt porte la métaphore : « Etoit la fleur et la droite eslicture » (ball. 39, v. 20). Il s'agit d'une métaphore d'identification, c'est-à-dire une comparaison non motivée dont la copule est un verbe *être* d'équivalence. Ce dernier permet la fonction d'attribut du sujet, le roi, à l'*eslicture* ('élite'). Les deux items qui précèdent le substantif apparaissent tels des adjectifs qui s'y rapportent : comme dans le texte consacré à Machaut, *fleur* connote l'excellence, où *droite* signifie, de façon figurée, la conformité à l'ordre d'un certain savoir-faire¹⁸⁵. Globalement, la fonction d'attribut du sujet atténue le sens figuré du trope, tendant vers la catachrèse.

Un dernier cas dont le comparé est l'homme est proposé dans le corpus. Il s'agit de la ballade 38, en l'honneur de Bertrand Du Guesclin. Deschamps, qui célèbre les exploits de ce dernier à l'occasion de sa mort, demande aux chevaliers de bien vouloir pleurer le défunt. Il les interpelle en invoquant un argument d'ordre affectif :

Hé ! gens d'armes, aiez en remembrance
Vostre pere, vous estiez si enfant !
Le bon Bertran, qui tant ot de puissance,
Qui vous amoit si amoureusement (ball. 38, v. 21-24)

L'extrait présente une métaphore de Du Guesclin selon une fonction sociale que l'auteur lui prête, à savoir la figure paternelle. Ainsi, la figure se poursuit dans la suite du vers, qui évoque cette fois les *gens d'armes* comme des *enfant*. Les déterminants possessifs intègrent la relation d'appartenance des uns aux autres contenue dans *vostre* et *si*. Aussi, l'imparfait de l'indicatif participe au mode du souvenir esquissé plus tôt par Deschamps par l'hommage. La métaphore de la figure politique, rappelée dans la subordonnée « qui tant ot de puissance » (v. 23), se poursuit par l'attribution de caractéristiques paternelles : outre le recours à son prénom en emploi seul qui rend plus accessible son profil, la dernière subordonnée de l'extrait introduit le sème de l'amour

¹⁸⁴ FONTANIER Pierre, *op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁵ DMF : « droit ».

d'un père envers sa progéniture, rappelée par l'objet direct du verbe (*vous*). Le verbe *aimer* est d'ailleurs muni d'un complément circonstanciel de manière introduit par l'intensificateur *si, amoureusement*, qui connote la tendresse et l'affection. La métaphore du chef d'armées en père du corps d'armes est classique : elle participe à la valorisation de la relation protectrice.

Un unique cas des *Balades de moralitez* de l'édition des Lettres gothiques propose le procédé contraire : l'homme, et par métonymie ses titres, deviennent le comparant de la figure oratoire. Dans la ballade 17, l'auteur compare la nourriture et le plaisir qu'elle procure aux postes qu'assurent des individus.

Les viandes et ces grans delis fés
Puis comparer a mainte seignourie
Et aux prelas atout leurs grans bufés,
[Aux] officiers, a la chevalerie,
Aux serviteurs qui ont par leur folie
Prins grans estas, de quoy maint saige moque. (ball. 17, v. 21-26)

Ici, la comparaison est explicitée par la copule *puis comparer a*, formule dont la fonction rejoint celle du classique *comme*, mais dépasse celle-ci par l'intervention de la personne du narrateur. Ce dernier révèle l'instrumentalisation de la figure de style afin de permettre encore plus aisément le recours à l'exemplum. Néanmoins, nous n'avons pas mention de l'objet justificatif de la figure. On parle alors de comparaison non motivée, puisqu'il revient au lecteur de trouver le point de comparaison, c'est-à-dire l'intersection sémique entre le comparant et le comparé, ce nonobstant la légère explication qui suit : « Laissier leur fault, et prandre telle cote / Qu'avoir devront, ou ilz seront chetif » (v. 27-28).

L'analyse de la figure est complexe car non motivée. Le comparé est présenté dans le premier vers de l'extrait : il aborde la satiété. Le comparant lui, concentre à l'unisson différents hauts postes de la société, et par métonymie les gens qui les occupent. Le motif comparatif des scènes se présente ainsi selon les excès qui en résultent, et dont « a chascun fault prandre un restrandif », refrain de la ballade (v. 30). D'ailleurs, un indice de liaison des deux scènes est inséré dans le vers 23 qui rappelle l'art de la table.

Ainsi, Deschamps compare les gens qui se sont placés trop haut, « de quoy maint saige moque » (v. 26), à la gourmandise démesurée. Les excès de positions sociales face aux excès du corps. Le motif se dessine donc en filigrane : les situations partagent la disproportion, l'outrance, la *folie*. Elles sont marquées, d'une part, par l'avidité de pouvoir de certains selon ce que leur titre leur permet, et, d'autre part, par des comportements voraces. Le double sens de la strophe est d'ailleurs prolongé dans l'envoi expliquant qu'il vaut mieux « En son grant mal prandre un mitigatif / Pour moins grever son ame et ses subgiés » (v. 33-34).

Voyons à présent un cas qui présente deux comparaisons dont le comparé est un homme. Deux comparants interviennent alors : le premier est Roland, le second est un oiseau. Il y a donc ici une oscillation entre deux comparants, un humain, l'autre animal, référant à un même comparé, *je*. Le poème, intitulé « Balade comment l'aage vieil congnoist sa fole jeunesse et outrecuidance », présente les croyances du jeune Deschamps :

Bien me sembloit que je fusse Rolans,
Saiges sur tous, et, comme oiseauls volans,
Fors et appers, convoiteus de vouloir
Tout assovir, et plus que mon pouvoir. (ball. 50, v. 4-7)

Le poème est pour l'auteur l'occasion d'aborder l'orgueil dont il faisait preuve à vingt ans : c'est lui qui motive les comparaisons entreprises. D'ailleurs, la première figure est « Rolans », présenté comme archétype du courageux en vertu de l'héroïsme dont il a fait preuve dans la célèbre chanson éponyme. Néanmoins, le verbe *sembler*, à l'imparfait de l'indicatif, signale l'idée d'apparence trompeuse de l'identification permise par le verbe *être* et dont le mode et le temps – imparfait du subjonctif –, soulignent également l'incertitude de l'analogie.

Une autre comparaison est ensuite introduite par la copule *comme*. L'auteur se compare alors à un « oiseauls volans », dont l'emploi pléonastique intensifie le sème de la liberté contenu dans le participe présent du verbe *voler*. Le motif de cette comparaison est explicité juste après grâce aux adjectifs *fors* et *appers* qui traduisent des qualités aussi physiques que morales (DMF). Voyons comment le comparant animal fonctionne dans l'ensemble des autres textes qui l'intègrent.

Dans la ballade 12, l'auteur évoque Jérusalem qu'il décrit selon une comparaison animale introduite par le comparatif *comme* : « Et comme buefs a esté mise en vente, / En servitude et persecucion ! » (ball. 12, v. 3-4). Le motif de comparaison apparaît ainsi triplement. Cette énumération d'états, qui motive la figure rhétorique, confirme le sème de labeur inclus dans le comparant, les bœufs étant des animaux au service de l'homme qui en dispose à souhait. Aussi, la formule passive du groupe verbal, « a esté mise », appuie la servilité produite par l'image et la fatalité de leur condition. Rappporter ceci à une ville permet d'éveiller de la pitié pour un lieu qui n'a pas été ménagé.

Lors de l'analyse de la ballade 15 qui contient une énumération des comportements que l'homme doit adopter « S'il veult son corps et biens garder » (v. 6), nous avons remarqué le recours à des comparaisons afin d'exemplifier l'attitude que l'auteur prône. Qui plus est, celles-ci sont énoncées en vertu des caractéristiques assignées à certains animaux :

Qui veult vivre paisiblement
Sanz avoir peril de son corps,
Si ait gueule comme oliphant,
Et com taupe les oeulx dehors,
Et n'oië ne c'uns harens sors (ball. 15, v. 1-5)

L'essentiel de l'intérêt des comparaisons réside dans le choix-même des comparants. Ainsi, la comparaison propose un inventaire de situations qui nourrit la moralité esquissée en filigrane. En effet, les animaux retenus le sont grâce à des caractéristiques qui ne jouent pas en leur faveur : l'aphasie de l'*oliphant*, la cécité de la *taupe* et la surdité du *harens saur*. Le refrain révèle d'ailleurs les motifs de la figure quelques vers plus tard : « Et face ainsi com s'il fust mors, / Sans veoir, oïr ne parler » (v. 7-8). Deschamps propose comme recette de la sagesse un renversement de l'utilisation des sens de l'homme et une prudence d'utilisation. Il recourt aux faiblesses d'animaux, qu'il remobilise en conseils judicieux pour vivre paisiblement.

S'il oit de nul le parlement
De toulte, d'injure ou de tors,
Face com le saiges serpent,
Estoupe ses oreilles lors,
Ne die mot pour les rappors

Mauvais, trop lui pourroit grever. (ball 15, v. 9-14)

On voit comment se profilent les conseils de Deschamps au sein du poème. Les deux premiers vers de l'extrait ci-dessus ont pour fonction la mise en place de situations hypothétiques dont la réaction présentée comme adéquate est précisément l'objet de moralisation. D'ailleurs, l'adjectif *saiges* qui caractérise le *serpent* tente ici de faire adhérer le destinataire du texte au propos défendu. L'animal est convoqué d'après deux de ses éléments physiologiques que sont la surdité et l'aphasie. Qu'en est-il de l'enseignement divulgué ? Qu'il convient d'agir avec prud'homie pour conserver son corps et ses biens.

La métaphore peut également revêtir la forme d'un discours gnomique. Le refrain de la ballade 19, par exemple, énonce : « Chantez a l'asne, il vous fera des pés. » (ball. 19, v. 10). Ici, le sens figuré de la métaphore *in absentia* est accessible selon les connotations du comparant, sans identification du comparé. Ainsi, c'est au destinataire de résoudre l'inconnue qu'elle constitue grâce aux caractéristiques que l'on prête à l'âne qui n'écoute pas, en particulier son entêtement. Il s'agit donc davantage de la référence à son obstination qui, puisque transférable à l'humain, suppose que la base du trope n'est autre que l'homme décrit par Deschamps en ces vers :

Trop me merveil de rude entendement
Qui oit et voit, et si ne veult entendre
Ce que je di et pour son sauvement (ball. 19, v. 1-3)

Enfin, pour clore l'étude des comparaisons et métaphores du corpus, examinons un cas où Deschamps recourt à une comparaison entre animaux en vertu de la relation qui les unit. La ballade 28 présente une figure reposant sur la relation chat-chien, réputée conflictuelle. Elle sert le propos de l'auteur qui, plus tôt dans le texte, aborde la fin du règne du pape Urbain, « Dont l'Église seuffre cruel dommaige » (v. 8). Deschamps évoque alors la situation actuelle :

[...] Mais comme chas et chiens
Tiennent aucun presentement la foy ;
En grant doubte est regne, empire, et la loy,
Qui de ces trois ont touz perdu l'usaige. (ball. 28, v. 25-28)

I.2 Les fables

Parmi l'immense œuvre qui nous est parvenue de Deschamps, les quelques fables qui s'y trouvent n'ont généralement pas rencontré de franc succès auprès des éditeurs. G. Raynaud y consacre tout au plus quelques pages de son introduction¹⁸⁶ lorsqu'il mentionne les sources ésopiques de son œuvre. Il dénombre sept fables, où d'autres éditeurs, antérieurs, en recensaient au moins onze. Ces approximations ont donc longtemps perduré. Pour donner un nouveau chiffre, citons l'évaluation entreprise récemment dans un article consacré aux fables de Deschamps, qui en mentionne treize¹⁸⁷.

La principale raison de cette oscillation réside dans la dispersion matérielle des textes de fables. En effet, ceux-ci n'ont pas connu de compilation par les copistes de R. Tainguy, ni dans les éditions puisque celles-ci ont suivi l'ordre du manuscrit. Ils apparaissent ainsi à divers endroits de l'œuvre de Deschamps, sans aucune dénomination particulière qui annoncerait le type de texte dont il s'agit. G. Parussa fait d'ailleurs remarquer l'absence de fables de Deschamps parmi les recueils construits par les historiens fabulistes. Elles apparaissent dans de rares cas lorsque les critiques s'attachent à l'examen des prédécesseurs de J. de La Fontaine.

G. Parussa propose également comme éléments explicatifs à ces divers chiffres la souplesse du genre¹⁸⁸ qui ne permet pas de déterminer précisément l'identité des textes. En effet, étant donné le nombre de pièces du corpus faisant référence à des animaux, la principale difficulté rencontrée dans notre travail a été de parvenir à définir le moment de basculement entre les textes empreints d'animalité de ceux qui présentent des éléments fabuleux. Retournons donc à la définition de la fable : elle est présentée comme suit : « apologue en forme de récit allégorique illustrant une moralité, la fable forme par elle-même un tout littéraire autonome¹⁸⁹ ». L'apologue, court récit dont se dégage une vérité morale, est donc intimement lié au genre fabuleux. La brièveté, l'allégorie et la moralité semblent donc constituer les trois traits majeurs de la fable.

¹⁸⁶ *OCED*, t. XI, p. 151, p. 180-181, et p. 200-202.

¹⁸⁷ PARUSSA Gabriella, « 'Tuit voir ne sont pas bel a dire.' Les Fables d'Eustache Deschamps ou la tradition didactique réinterprétée par un poète de cour », *Reinardus*, t. 7, 1994, p. 81-101, p. 84.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁹ « Fable », *LTL*, *op. cit.*, p. 180.

Le récit exemplaire mobilise des personnages pouvant être de différentes natures. Ainsi, il peut être constitué d'animaux, d'être inanimés ou d'hommes¹⁹⁰. Nous avons néanmoins réduit notre examen à l'acception courante qui consiste à n'aborder que les mises en scène d'animaux. Les autres, dont les traits distinctifs des allégories sont fort minces, seront étudiés dans un point qui leur est consacré.

L'intérêt du recours au bestiaire apparaît selon ses possibilités métaphoriques et allégoriques¹⁹¹ ; il réside dans la comparaison de la condition humaine à celle des animaux : « Hommes et bestes ont leurs conditions / Tres semblables certes en plusieurs cas » (ball. 136 des *OCED*, v. 1-2). Nous voyons donc que, bien qu'il ne s'agisse pas toujours de fables, l'auteur est friand de parallélismes au monde animal afin d'exemplifier son enseignement, comme nous venons de le voir dans l'étude des comparaisons et des métaphores. Ici, nous considérerons donc les animaux en tant que protagonistes du récit, et non par la simple évocation dont ils peuvent être l'objet.

En définitive, ce qui intéresse la littérature médiévale dans l'animal, c'est ce qui touche à l'homme. C'est un peu l'animal au service de l'homme, comme compagnon ou comme gibier. Mais c'est surtout l'animal qui révèle l'homme à lui-même, par le reflet de l'allégorie, par l'imitation de la fable, par l'initiation de la plongée romanesque dans l'autre monde à la suite de la bête *faée*, par la question que pose à la nature humaine les confins monstrueux de l'animalité¹⁹².

En matière de sources, il était d'usage de s'appuyer sur la tradition latine (Phèdre) héritière des fables d'Ésope. Elle servait alors de modèle aux *Isopets*, ces recueils anonymes de fables en langue vernaculaire mobilisant ce qu'on appellera les *motifs ésopiques*. Deschamps connaissait les *Isopets*, et en a probablement disposé dans son œuvre, en témoigne le refrain de la ballade 13 « On est *amé*¹⁹³ tant c'om fait *fruit* » particulièrement proche des vers de l'*Isopet I* de Paris « Mais puis que *fruit* et exploit faut / *Amour* ne dure ne ne vaut ». L. Hervieux a d'ailleurs prouvé l'origine latine de ce dernier extrait, issue du *Romulus* de Walter l'Anglais qui stipule « Nullus *amor* durat,

¹⁹⁰ « Fable », *Dictionnaire du littéraire*, ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.), Paris, PUF, Quadrige, 2010, p. 273.

¹⁹¹ LECHAT Didier, « Dire par fiction » : *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 89.

¹⁹² ZINK Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », dans VOISENET Jaques (éd.), *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècles)*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 1994, p. 47-71, p. 70.

¹⁹³ Nous soulignons pour cet extrait ainsi que les suivants.

nisi *fructus* servet amorem »¹⁹⁴. Deschamps s'inspire également du *Roman de Renart*, et plus particulièrement de ses versions flamandes¹⁹⁵, auxquelles il emprunte bon nombre de noms de personnages, comme *Rounel*, protagoniste de la ballade 13 que nous aurons l'occasion d'examiner.

Dans les *Balades de moralitez*, les fables sont toujours composées de monologues ou de dialogues, ce qui explique pourquoi plusieurs d'entre elles ont été étudiées précédemment dans un point consacré aux discours. Néanmoins, ce type de récit est assez significatif du point de vue de l'enseignement pour convenir de l'étudier en tant que tel. Pour ce faire, reprenons ces fables afin d'observer leur spécificité. Quatre pièces ont été retenues selon la mise en scène qu'elles proposent, l'entité autonome sur laquelle elles sont construites et la moralité qui en découle.

Dans la fable des Souris et du Chat (ball. 10), les unes complotent contre l'autre afin de pouvoir vivre sereinement. Elles représentent un groupe d'une espèce terrorisé par plus fort que lui, et sont bien décidées à remédier au problème. L'idée est de pendre une sonnette au chat afin de l'entendre arriver, et donc de pouvoir le fuir. La solution est ainsi actée, mais se révèle rapidement vaine puisque personne ne l'exécute. La morale se révèle dans la dernière strophe, où la métaphore filée des animaux s'amenuise pour laisser place au conseil de Deschamps au Prince. L'auteur use alors du récit exemplaire qu'il vient de mobiliser en le comparant à la situation réelle de son adresse. Il prolonge ensuite la fable rappelée par le refrain en fin d'envoi :

Prince, on conseille bien souvent,
Mais on puet dire, com le rat,
Du conseil qui sa fin ne prant :
Qui pendra la sonnette au chat ? (ball. 10, v. 25-28)

Les quelques mots qui insèrent la comparaison *com le rat* permettent la transposition de l'apologue vers l'objet premier du texte. La fonction de l'exemplification est ainsi révélée par l'apparition de la moralité du texte, politique de surcroît. L'enseignement,

¹⁹⁴ PARUSSA Gabriella, *op. cit.*, p. 89 ; HERVIEUX Léopold, *Les Fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, 5 t., Paris, Firmin-Didot, t. II, 1893, p. 329.

¹⁹⁵ SCOLLEN-JIMACK Christine, « Deschamps fabuliste », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps*, *op. cit.*, p. 221-232.

au-delà de la réflexion que l'auteur espère susciter chez son destinataire, rappelle la condition même de conseiller du roi de Deschamps.

Intéressons-nous au cas de l'*incipit* des fables, qui permet souvent d'installer le récit exemplaire auquel l'auteur s'apprête à recourir. La ballade 13 narre l'histoire de la vie d'un chien, des services rendus à son maître jadis et de ce qu'il advient de lui aujourd'hui, ayant vieilli. Le texte s'ouvre sur une contextualisation :

Uns païsans ot un mastin
Josne, qui le servit long temps.
Aux loups faisoit moult de hutin
Et gardoit ses brebis aux champs ;
Venoisons prenoit et cerfs grans
Et si gardoit l'ostel par nuit. (ball. 13, v. 1-6)

La première strophe est l'occasion d'une énumération des bénéfices dont profite le *païsans* grâce à son *mastin*. D'ailleurs, les derniers vers énoncent : « Lors l'ama moult li païsans : / On est amé tant c'om fait fruit. » (ball. 13, v. 7-8). Néanmoins, l'emploi de l'imparfait de l'indicatif annonce un temps révolu qui dura longtemps, comme le souligne le complément circonstanciel de temps *long temps* (v. 2). Aussi, l'adjectif du chien, *josne*, rappelle le caractère passé de la description. La place stratégique qu'il occupe, en tête de vers, appuie l'importance de la qualification. Ainsi, la deuxième strophe annonce sans surprise le déclin du vieux chien, qui se fait dorénavant battre et est remplacé par de plus jeunes congénères. Le refrain sonne alors d'une tout autre façon : lui qui était initialement associé à l'amour du paysan, marque désormais l'abandon du chien. La signification du vers bascule et provoque l'ironie.

La troisième strophe est l'occasion d'un discours de la part du chien, seul personnage de la fable à prendre la parole. Il énonce alors, à son tour, quelques-unes de ses contributions qui le rendaient utiles à son maître, avant de constater l'absence de considération dont ce dernier fait preuve.

« J'ay esté tout mon corps usans
A vous paistre de maint lopin,
Garder l'ostel, femme et enfans.
Ce me deust estre secourans.
Mais remuneracion fuit [...]. (ball. 13, v. 18-22).

Le discours direct du chien, qui entraîne l'usage de la première personne du singulier et donc l'implication de l'animal, rend les propos rapportés émouvants. L'allocution apparaît comme un témoignage des souffrances dues à l'abandon, et sert en cela la moralité du récit bientôt explicitée dans l'envoi. Le poète déclare en effet dans celui-ci que « mains sont aux cours servens / De pieça que viellesce cuit » (v. 25-26), avant de préciser que « les nouveaulx boutent hors telz gens » (v. 27). Le parallélisme de situations entre le vieux chien qui sert son maître et les anciens serviteurs de la cour est alors clair, il traduit l'injustice, mais apparaît davantage comme un constat, triste certes, qu'on ne peut changer ; aucune solution n'est proposée par l'auteur pour y remédier.

L'*incipit* permet également parfois de mentionner la source de la fable dont sera constituée la ballade. Ainsi, *Ysoppe* apparaît dès l'ouverture de la ballade 46, qui énonce « Ysoppe dit en son livre et raconte / Que [...] » (ball. 46, v. 1-2 et 9). Deschamps explicite dès lors l'origine du texte par le nom de son auteur. Son discours est alors transposé dans une paraphrase indirecte du contenu qui mobilise une représentation plus ou moins littérale de la parole d'Ésope.

La fable est celle de la Grenouille et de la Souris. Cette dernière, qui souhaite passer la rivière, se voit aider par la grenouille dont les intentions sont mauvaises. La seconde strophe prolonge la fable :

La rayne lors, qui ne pensa qu'a honte,
La souriette a liëe de fis.
En fleuve entra, la se plonge et affonde
Pour la noier ; mais uns escoufles vis
Les happa : la fut leur biere. (ball. 46, v. 10-15)

Cette partie de strophe révèle la supercherie de la grenouille et participe à la signification de l'énoncé du refrain qui apparaît juste avant l'extrait et stipule que « Qui legier croit, certes c'est grant folie » (v. 9). La machination est en marche lorsqu'un élément perturbateur intervient, l'*escoufles* ('milan'¹⁹⁶), qui réduit à néant le projet de la grenouille. La brièveté de la formule, introduite par la conjonction de coordination *mais*

¹⁹⁶ RUELLE Pierre, « Notes sur le lexique des Isopets », *Romania*, 101, 1980, p. 51-92, « escoufle », p. 84, sur *Persée*, URL : : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1980_num_101_401_2008 (dernière consultation le 19.06.20).

explicitant le basculement de la situation, corrobore le parallélisme de construction esquissé entre la forme et le fond, soit la rapidité d'action de l'oiseau.

La suite de la pièce, c'est-à-dire la fin de la deuxième strophe, la troisième strophe puis l'envoi, sont l'occasion de la moralisation. Élément assez rare dans notre corpus pour le mentionner, nous quittons la métaphore animalière et le fonctionnement fabuleux du récit pour aboutir aux conseils prodigués par Deschamps. La moralisation occupe ainsi la seconde moitié du texte, se révélant *de facto* avant l'envoi. L'auteur mobilise d'ailleurs des formules de type « A dire voir, ainsi est il au monde » (v. 19) en guise de justification des comportements déloyaux et des paroles trompeuses.

Intéressons-nous à présent à l'inspiration renardienne de quelques-uns des textes de Deschamps, dont témoigne la fable du Corbeau et du Renard que constitue la ballade 44. Il a été démontré les liens entre les fables de l'auteur et les recueils d'*Isopets*, de Lyon, de Paris, ou parfois des deux à la fois¹⁹⁷. Renart, l'un des deux protagonistes du texte, est une figure notable des récits ésopiques. L'ouverture de la ballade le met en scène :

Renart jadis que grant faim destraignoit
Pour proie avoir chaçoit par le boscage,
Tant qu'en tracent dessus un arbre voit
Un grant corbaut qui tenoit un frommage.
Lors dist Renars par doulz humble langaige :
« Beaus Thiesselin, c'est chose clere et voire
Que mieulx chantes qu'oisel du bois ramage. »
On se deçoit par legierement croire (ball. 44, v. 1-8)

On ne peut aborder le premier vers du texte sans mentionner sa ressemblance avec celui de la fable XV de l'*Isopet de Lyon* : « A Vulpil, cui faim destraignoit ». L'adverbe *jadis* qui y est ajouté souligne le caractère éloigné et indéfini de l'histoire ; en cela, il participe à l'entrée du destinataire dans l'entité autonome qu'est le récit exemplaire. La contextualisation, qui annonce les raisons du jeu du renard, sa *grant faim*, se profile jusqu'à l'apparition du corbeau.

¹⁹⁷ PARUSSA Gabriella, *op. cit.*, p. 89.

Aussi, Renart est l'unique sujet de toute la première strophe. C'est également le seul personnage à qui l'on prête la parole sous la forme d'un discours direct. Enfin, il est le protagoniste que le narrateur désigne par son nom, au contraire du corbeau dont la seule dénomination par son nom se produit lorsque Renart s'adresse à lui pour l'amadouer. Le reste du temps, il est nommé *li corbaults*. Ces éléments partagent un effet commun : ils assurent, dès l'entrée de texte, l'ascendant de Renart sur sa victime.

Remarquons d'ailleurs que le nom attribué au corbeau, *Thiesselin*, n'est pas sans rappeler celui qu'il porte dans l'un des manuscrits de l'*Isopet I*¹⁹⁸. L'une de ses variantes graphiques, *Tiecelin*, apparaît d'abord dans le *Roman de Renart*, œuvre qui présente également la fable du Corbeau et du Renard¹⁹⁹. En réalité, cette fable n'a cessé d'être reprise par les fabulistes, dont le classique J. de La Fontaine qui en assura définitivement la notoriété.

L'auteur se sert de ces deux premières strophes fabuleuses comme *exemplum* pour la troisième, qui moralise le propos en sortant du cadre imagé. Comme souvent, l'auteur mobilise néanmoins une nouvelle fois la figure par le rappel « Souviengne vous de la corneille noire / De qui Renars conquist le pasturage » (ball. 44, v. 22-23). En l'absence d'envoi, ces vers résonnent telle une mise en garde, conseillant au lecteur la prudence.

I.3 Les personnifications

Les personnifications sont définies comme l'assignation de caractéristiques humaines à des abstractions. Leur procédé correspond aux métaphores mais les dépasse puisque la figure ne porte plus seulement sur un mot, comme c'était le cas précédemment, mais sur un ensemble d'informations dans lequel figure généralement le verbe. C'est pour cette raison que nous remploierons les termes de *comparé*, et quelques fois de *comparant*, dans des cas spécifiques qu'il conviendra d'examiner. Le principe peut en tout cas être considéré comme une métaphore filée, mais d'un type particulier qui humanise le comparant. En cela et compte tenu de leur multitude dans notre corpus, elles méritent une attention particulière.

¹⁹⁸ *Recueil général des Isopets*, publié par Julia Bastin, Paris, SATF, t. II, 1929, p. 225. Il s'agit du manuscrit BnF f. fr. 24310.

¹⁹⁹ *Le Roman de Renart, branches VII-IX*, éd. par Mario Roques, Paris, Champion, 1955, début de la branche VII.

En guise d'ouverture d'analyse de la figure au sein des *Balades de moralitez*, intéressons-nous aux personnifications de lieux. C'est ce que propose la ballade 47 dans laquelle un château se plaint de son état :

Vielle de murs, vefve de chastellain,
Jusque a cy destruite et desoleë,
D'officiers et receveurs me plain
Qui laissee m'ont pourrie et enfumeë,
Place royal qui deusse estre empareë
Pour recevoir les gens de mon seigneur. (ball. 47, v. 1-6)

Nous voyons que la personnification est esquissée dès les premiers vers du texte qui sont constitués d'appositions au sujet, ce dernier correspondant au comparé de la figure. Ainsi, les deux groupes nominaux désignent le *je* introduit dans le troisième vers. Le premier terme, *vielle*, ouvre par le recours à une métaphore humaine le procédé d'incarnation du sujet matériel qui n'est pas encore dévoilé, bien que la suite, *de murs*, propose un premier indice d'identification. La deuxième apposition sollicite une nouvelle fois un comparant humain, *vefve*, cette fois désigné par un statut social qui dénote la perte d'un être cher et convoque ainsi le complément déterminatif de ce nom qui suit, *de chastellain*. L'identification du château prend donc forme grâce à la réunion des différents compléments du vers.

Le vers 3 est le réceptacle du verbe principal de la phrase. C'est lui qui permet le basculement des propositions métaphoriques vers la figure rhétorique qu'est la personnification. Il apparaît à la première personne du singulier de l'indicatif présent, ce qui traduit l'immédiateté d'une situation dont le destinataire est témoin. Le sens du verbe est également porteur de sens : la plainte, relevant d'êtres vivants, est assignée à un monument. En outre, elle est adressée à des personnes convoquées selon leur titre d'*officiers* et de *receveurs*. Ces informations permettent donc de déplacer le propos à un contexte particulier qui se dévoilera en fin de texte.

L'auteur fournit ensuite les raisons de sa plainte, appuyées par les participes passés *pourrie* et *enfumeë* qui attestent du manque de soin qui a été accordé au château et qu'il dénonce alors. Ces arguments sont bientôt suivis de ce qu'il aurait fallu faire pour son entretien, dont la forme du conditionnel passé souligne les regrets et reproches de

l'auteur. Notons de surcroît le recours à une nouvelle périphrase, *place royal*, qui atteste de l'importance du lieu et renforce par là la gravité de son entretien.

La seconde strophe révèle complètement la figure :

Autant vaudroit estre logiez a plain
Com dedenz moy qui trop suis deserteë,
Chief de chastel du prince souverain,
Ou nulz n'ose faire sa demoureë.
Mes braiës sont et ma terrace useë.
Prins ont en moy, sanz riens mettre du leur,
Mes gouverneurs qui m'ont mal gouverneë (ball. 47, v. 9-15)

Cet extrait appartient à un type de texte particulier qui compose également les ballades de Deschamps : la supplication. L'auteur se dissocie de ses propos en prêtant la narration à la Tour de Fîmes dont il vient de devenir châtelain en 1382. Ainsi, la requête est formulée de manière indirecte grâce à la personnification de l'édifice. L'ancrage historique est donc indissociable de ce type de texte. J. Laidlaw, dans un article consacré aux supplications de Deschamps, souligne l'habitude qu'a l'auteur de solliciter l'aide d'un tiers ou d'introduire une plainte sous forme de doléance dans ses pièces, en particulier pour des questions d'argent²⁰⁰. La ballade 47 constitue en effet une réclamation quant au mauvais état des murs du château, elle aussi déguisée sous le joug de la métaphore. La dernière strophe de la ballade prend fin sur un pseudo-chantage de l'auteur qui tente d'exercer un moyen de pression par la menace de dire finalement peu contraignants : « Ou je diray, Tour de Fymes nommeë : / “Chascuns ne quiert fors prouffit sanz honneur.” » (ball. 47, v. 23-24).

Parmi les personnifications figurent souvent d'autres métasémèmes qui les soutiennent. C'est notamment le cas lorsqu'est évoquée, dans un texte, une ville pour ses habitants. Afin d'illustrer ce principe, observons la ballade 27 dans laquelle l'auteur demande au destinataire de regarder, en guise d'exemple, « Comment Romme perdit armes et drois » (ball. 27, v. 23). En fait, la ville est ici une synecdoque généralisante de son peuple, voire, encore plus précisément, de son armée et de ses représentants : ce sont les

²⁰⁰ LAIDLAW James, « Les supplications de Deschamps. Le pouvoir de persuasion », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATÈRE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueulx » d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 73-83, p. 73.

chevaliers romains qui perdirent leurs armes et le gouvernement qui perdit ses droits. Ce type de figure nourrit la personnification qui réside dans le nom propre *Romme*. Les objets directs du verbe que sont *armes* et *drois* adoptent ici une fonction révélatrice de l'image : le premier appartient au champ lexical de la guerre, le second à celui de la justice. Leur point commun réside dans l'intervention humaine qui les impute.

La personnification de la ville par un emploi synecdochique du terme est courante dans la poésie de Deschamps. La ballade 30 rejoint ce procédé dit *généralisant*, bien que le comparant soit légèrement différent, puisque la ville est ici mentionnée pour désigner ses habitants de façon globale. La pièce fait l'éloge de Paris. Suite à une énumération d'exemples d'autres villes dans la première strophe, dont Deschamps finit par conclure que « Riens ne se puet comparer a Paris » (v. 10), il intègre à son texte une première métaphore qui en introduit le ton figuré. Il la définit alors : « C'est la cité sur toutes couronnéë » (v. 11). Le verbe *couronner* fonctionne initialement muni d'un complément qui désigne une personne, ce qui élève le rang de la ville en l'humanisant. La personnification n'est pas loin ; elle se confirme et se corrobore ensuite :

De touz les biens de ceste mortel vie
A plus qu'autres citez n'ont.
Tuit estrangier l'aiment et ameront,
Car, pour deduit et pour estre jolis,
Jamais cité tele ne trouveront. (ball. 30, 15-19)

Dans la première phrase, le verbe *avoir* de possession entretient la figure précédente. De surcroît, son complément d'objet direct, *touz les biens de ceste mortel vie*, appuie l'appropriation de richesses matérielles de Paris. Remarquons également que la comparaison de Paris à d'autres villes se poursuit dans la pièce et procède ici à la convergence des mentions vers l'image : les *autres citez*, en y participant, nourrissent la personnification.

Une nouvelle proposition s'esquisse alors, qui aborde les qualités qu'on prête à la ville. Le poète mobilise des gens, *tout estrangier*, dont il prend en charge le discours. Il énonce ensuite les raisons de leur amour pour elle : à nouveau, les propriétés qu'on lui assigne filent la personnification. Les verbes *deduire* ('divertir quelqu'un') et *estre jolis* ('être agréables') désignent normalement une personne qui a des attitudes agréables, des

comportements positifs²⁰¹. Par transposition, l'auteur confère donc des caractéristiques mélioratives humaines à Paris, lesquelles correspondent davantage à ses habitants.

I.4 Les allégories

La figure de style qu'est l'allégorie est à considérer dans un rapport étroit avec les autres tropes que sont la métaphore et la personnification, en témoigne le *LTL* qui ouvre sa définition par les termes d'image filée et animée²⁰². Elle est également caractérisée par une « isotopie cohérente », que nous nous attacherons à observer, organisée par un récit figuré. Afin d'examiner le déploiement de la figure allégorique dans les ballades auxquelles nous nous intéressons, nous aborderons les abstractions qu'elle constitue selon leur appartenance à un ensemble cohérent ou non ainsi qu'à leur portée morale ou didactique.

L'article que S. Bliggenstorfer a consacré aux ballades dialoguées du poète avait proposé de distinguer, outre les modèles étudiés précédemment, le modèle dit *allégorique*²⁰³, où la parole est par exemple donnée à dame Raison. Elle ne recense aucune pièce de la section des *Balades de moralitez* correspondant à ce modèle. En effet, chose assez curieuse pour la mentionner, nous confirmons qu'aucun dialogue n'est prêté aux allégories dans notre corpus, ni même plus largement dans toute la section A du manuscrit. C'est tout à fait surprenant car, d'une part, les dialogues et les allégories sont tous deux très nombreux dans notre corpus, et, d'autre part, le modèle dialogique convient parfaitement à l'entreprise didactique qui couvre la plupart des textes des *Balades de moralitez*.

La plus reconnaissable des caractéristiques de l'allégorie en littérature est sans doute le recours à la majuscule, qui entraîne l'élimination de l'article et dont la fonction de personnification n'est plus à rappeler. Néanmoins, les textes sur lesquels nous travaillons, et que nous retranscrivons partiellement dans nos analyses, ne proviennent pas du manuscrit sinon d'éditions modernes. En cela, nous nous devons d'être critique quant aux majuscules proposées par l'éditeur, et de s'en distancier lorsque cela s'avère nécessaire.

²⁰¹ DMF : « joli ».

²⁰² « Allégorie », *LTL*, *op. cit.*, p. 23.

²⁰³ BLIGGENSTORFER Susanna, « Les ballades dialoguées d'Eustache Deschamps », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps*, *op. cit.*, p. 20.

Généralement, notre examen des textes épouse celui réalisé par C. Dauphant pour l'édition des Lettres gothiques. Nous la rejoignons sur la plupart des allégories qu'elle signale comme telles via l'ajout d'une majuscule. C'est le procédé inverse qui a rencontré quelques divergences. En effet, plusieurs ballades contiennent des allégories que nous considérons comme telles et que nous jugeons, dès lors, aptes à la réception d'une majuscule dans l'édition de texte. C'est le cas de la ballade 2, occasion d'une apologie de la Vierge, qui est composée de plusieurs vers que nous proposons de considérer comme une liste d'allégories.

Virginité, beauté, bonté, sainteté,

[...]

Humilité, pitié, éternité,

[...]

Divinité, Verité inmutable,

[...]

Félicité, purté, bien, honneste (ball. 2, v. 1, 3, 7 et 9)

Nous voyons ici que l'éditeur des Lettres gothiques a choisi d'attribuer une majuscule à *Verité*, alors que le manuscrit n'en comporte aucune²⁰⁴, si ce ne sont celles accompagnant les têtes de vers dont on ne peut connaître la véritable typographie puisque leur place les prédispose à la majuscule. Nous nous proposons donc de prolonger cette intervention dans le texte afin de munir d'une majuscule l'ensemble des substantifs énumérés, dont la fonction d'apposition au sujet, la Vierge, n'est pas moins évidente. Cette remarque est d'ailleurs créditée par l'édition de la SATF²⁰⁵, qui insère une majuscule à tous les substantifs présentés dans l'extrait.

Aussi, les allégories sont parfois mobilisées par Deschamps lorsqu'il fait un constat désastreux de l'époque à laquelle il vit. Dans la ballade 8, son interprétation des événements provoque son souhait de se retirer du monde (« Se ce temps tient, je devendray hermite » v. 1) :

²⁰⁴ Manuscrit BnF fr. 840, sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90075948/f18.item> (dernière consultation le 26.06.20).

²⁰⁵ *OCED, op. cit.*, ball. 9.

Puis que je voy Malebouche regner

Qui Verité destruit et supedite

Et Justice se porte laschement.

Amour n'a lieu et Bien Fait n'a merite,

Raison s'enfuit qui parle lentement.

Droit est bossu, qui anciennement

Souloit les tors et boistoux adrecier. (ball. 8, v. 8-14)

Le refrain, qui mentionne l'allégorie de *Malebouche* ('Médissance'), est le centre déterminatif de l'ensemble des propositions de l'extrait : c'est elle qui provoque les dégâts observés. D'ailleurs, l'effet de dépendance est confirmé sur le plan syntaxique puisque la deuxième strophe est assujettie au refrain. La locution conjonctive *puis que* installe un repère temporel qui détermine la cause du détournement des valeurs des allégories qui suivent.

En effet, six allégories apparaissent ensuite dans la ballade, accompagnées de groupes verbaux. Il s'agit de *Verité*, *Justice*, *Amour*, *Bien Fait*, *Raison* et *Droit*, soit toujours des concepts vertueux et/ou honorables. Leur altération est donc causée par les actions qu'on leur assigne, dépréciatives et antithétiques : soit elles annulent l'existence de l'allégorie (*destruit et suspendite Verité*, *Amour n'a lieu*, *Raison s'enfuit*), soit elles les affublent d'un contresens. Dans tous les cas, elles sont dépourvues de leur sème originel, ce qui signale un renversement de l'ordre établi. Ceci est d'ailleurs explicité par les propositions gravitant autour de *Droit*, dont on aborde les fonctions qu'il exerçait *anciennement* et s'oppose au vers 15 qui énonce : « Perilleux fait vivre presentement ».

Malebouche est également présente dans la ballade suivante (ball. 9), où elle sert alors le thème de l'amour, et non plus de la morale. D'un point de vue formel, le lien entre les ballades 8 et 9 est explicité par la reprise du refrain de la première dans l'*incipit* de la seconde. Ceci permet de considérer les deux textes comme composants d'un même ensemble.

Deschamps, selon sa fonction de conseiller, nous l'avons vu, s'attache régulièrement à guider les individus qui l'entourent au nom de ce qu'il considère être bien ou mal, moral ou non. Il s'adresse à ce sujet presque exclusivement au(x) Prince(s), aux hommes plus

largement parfois, mais aussi, certes dans de très rares cas, aux dames. C'est le cas dans la ballade 48, dont l'envoi précise l'adresse aux « Dames, a qui je vueil chiere lie » (v. 31). Le poète conseille une série de vertus parmi lesquelles figurent *Loyauté* (v. 6), *Pitié* (v. 7), *Honneur* (v. 8), *Humilité*, *Douceur* et *Courtoisie* (v. 9). Il s'agit de nouveau ici d'une liste d'allégories personnifiées : les deux premières doivent être « en votre compaignie » (v. 6), les quatre suivantes « avec vous soit en tout temps » (v. 8). Ainsi, toutes ont pour fonction d'accompagner le destinataire, qui saura veiller à leur présence.

Les allégories dont il convient de s'entourer sont d'ordres divers. *Pitié* et *Humilité* sont des vertus mariales, rejointes par *Douceur*, attribution typiquement féminine. *Courtoisie* fait le lien entre dames et chevaliers, tandis que *Loyauté* et *Honneur* témoignent de valeurs chevaleresques. D'ailleurs, cette dernière allégorie est présente dans d'autres pièces, adressées aux hommes, dont atteste la ballade 14 :

Es grans estaz est haulte honeur mondaine
 Qu'Envie tend par son vent trebuchier ;
 Et la s'endort chascuns en gloire vaine
 Mais en ce cas chiet Honeur de legier. (ball. 14, v. 9-12)

L'*Honneur* n'est ici plus associé à un comportement humain, mais au monde plus largement. Il est mentionné de façon autonome, d'abord en nom commun (v. 9), ensuite par recours à l'allégorie (v. 12). L'intérêt de sa mention réside ici dans le lien qu'il entretient avec une autre allégorie, concurrente, l'*Envie*. C'est au contact du simple souffle de celle-ci que l'*Honneur* manque de chanceler puis choir, comme l'appuie l'antithèse *gloire vaine*.

Quittons les allégories salutaires pour aborder celles des péchés capitaux, principes catholiques dont Thomas d'Aquin contribua à la célébrité dans sa *Somme théologique*²⁰⁶. Il définissait d'ailleurs ceux-ci davantage comme des vices, que comme des péchés. Peu importe les précisions terminologiques, Deschamps les convoque, ensemble, lorsqu'il décrit, dans la ballade 33, l'image qu'il se fait du monde.

L'*incipit* comme souvent, permet de mettre en place le récit allégorique. Ainsi, il instaure ici le contexte spatio-temporel de ce que l'auteur s'apprête à raconter : « N'a

²⁰⁶ THOMAS D'AQUIN, « Question 84 : les péchés capitaux », *Somme théologique*, éd. du Cerf, t. II, Paris, 1984, p. 528-532.

pas long temps qu'en une region / Vi en dormant dolereuse assemblee » (v. 1-2). Le destinataire du texte comprend dès lors le caractère onirique de la narration qui s'esquisse, qui justifie l'allégorie mais provoque, au niveau des effets, l'amoindrissement de sa portée figurative : le référencement du trope à un contexte réel s'en trouve réduit.

Ce fut Orgueil chevauchant le lyon.
Ire emprés lui qui se fiert d'une espeë,
Sur un loup siet. Envie la derveë
Dessus un chien aloit fort murmurant. (ball. 33, v. 3-6)

Tout au long de la ballade, les allégories sont personnifiées sur des animaux. Le premier extrait présente trois allégories, *Orgueil*, *Ire* ('Colère') et *Envie*, dont les verbes participent à la révélation de la personnification puisque tous abordent la monture d'un animal. Ainsi, *Orgueil* est associé au *lyon*, *Ire* au *loup* et *Envie* au *chien*. Le premier représente le pouvoir, la puissance et la force. Le deuxième est féroce, prédateur. Le troisième symbolise la fidélité, mais est aussi synonyme d'obéissance et de dépendance à l'homme. L'ordre d'apparition des animaux respecte la hiérarchie qui les conditionne. Les attributions sont à commenter : l'ensemble *Orgueil/lyon* explicite le vice des grands, celui *Ire/loup*, muni de l'*espeë*, convoque l'adversité tandis qu'*Envie/chien* rappelle ceux qui gravitent autour des représentants du pouvoir et les convoitent, comme le connote la qualification *la derveë* ('folle') de l'*Envie*.

Abordons pour finir les allégories non plus morales mais renvoyant aux arts et à la science. En effet, une ballade de Deschamps est consacrée aux sept arts libéraux allégorisés. Ceux-ci sont ainsi personnifiés grâce à des groupes verbaux relatifs à l'humain, et décrits selon leur fonction. Il s'agit, dans l'ordre, d'*Arismetique*, *Gramaire*, *Logique*, *Rethorique*, *Astronomi*, *Geometrie* et *Musique*. L'*incipit* comprend une interpellation de la part d'un tiers, qui interroge Deschamps quant à ce qu'il convient d'étudier pour « avoir chevance » (v. 1) et « tost avoir finance » (v. 3). Le poète commence par consacrer quelques vers à *Arismetique*, dont il loue les apports :

[...] Arismetique est de moult grant pouvoir,
Tous les VII ars en puissance surmonte.
Elle enrrichist, elle giette, elle compte,
Finance fait venir de mainte gent. (ball. 51, v. 5-8)

La première allégorie qui apparaît dans la ballade est présentée comme synonyme de puissance. Le vers 6 explicite en effet l'ascendant qu'a *Arismetique*, science des nombres, sur l'ensemble des sept arts, et justifie les raisons d'un potentiel enrichissement à qui y recourrait. L'extrait est à opposer à la strophe suivante qui discrédite les autres arts libéraux. Deschamps aborde, pour ce faire, le trivium puis le quadrivium :

Gramaire est rien ; Logique ne s'avance ;
Rethorique ne puet richesce avoir ;
Astronomi n'ont estat ne puissance ;
Geometrie se fait pou apparoir
Et Musique n'a au jour d'ui vrai hoir (ball. 51, v. 11-15)

Les allégories qui suivent sont dévalorisées par le poète, qui affirme leur inutilité pour devenir riche. *Gramaire* est réduite à néant ; *Logique*, *Rethorique*, *Astronomi* et *Geometrie* n'ont aucune situation ; *Musique*, enfin, est critiquée par le manque d'*hoir* ('successeur') qu'elle possède. Deschamps conclut d'ailleurs à la fin de l'énumération que « de ces VI ars aprandre a chascun honte. » (v. 16), discréditant définitivement tous les autres arts au profit d'*Arismetique*, qui trône en début de ballade, démontrant sa supériorité.

L'envoi de la pièce est à prendre en compte afin de saisir les subtilités de la démonstration. En effet, Deschamps fait alors connaître la moralité du texte, qui se révèle loin des propos tenus lors du recours aux allégories. Il explique que beaucoup seront finalement ruinés « Ou par orgueil ou par outrecuidance / Ou par gaingnier trop excessivement » (v. 32-33). Il conseille alors de choisir la voie médiane, révélant finalement « Car cheoir puet par sa desordonnance / Compter, getter et manniier l'argent » (v. 35-36). Le ton est dès lors à examiner dans l'interprétation qu'il convient d'accorder à la ballade.

De surcroît, le recours au refrain (v. 36), dans un discours fondamentalement opposé à celui tenu plus tôt, permet d'assimiler ce dernier à un procédé d'ironie. Le dispositif dénonciateur qu'il met en place est d'ailleurs esquissé juste avant l'envoi, en témoigne le vers 28, précédant le refrain, qui souligne « Pour les vaillans que ce refrain ahonte ».

*

Nous avons ainsi parcouru les très nombreuses pièces des *Balades de moralitez* constituées des figures rhétoriques d'analogie que sont les métaphores et les comparaisons – dont les analyses ont été jointes en vertu de leur parenté –, le type particulier de texte qu'est la fable, mais aussi les personnifications introduites dans les figures ainsi que les allégories composant les textes.

L'étude des métaphores et des comparaisons ainsi que celle des fables ont permis de démontrer l'omniprésence du sujet humain dans les ballades de Deschamps. Qu'il assure la place du comparant, celle du comparé, ou qu'il apparaisse dans la moralité en fin de texte, les pièces de notre corpus lui sont constamment dédiées. Plus particulièrement, il s'agit des comportements de l'homme. Cette exposition revêt deux fonctions : elle participe à l'éloge d'actions morales, représentant le Bien, et déplore celles considérées comme subversives, découlant du Mal. Cette binarité des thèses est caractéristique de la section de l'œuvre du poète, qui s'attache à prôner ou condamner, selon la morale. Dans les rares cas où l'homme ne constitue pas l'objet du texte, ce sont les villes, et en particulier Paris, qui subissent l'inflexion de la figure.

Les personnifications et les allégories sont des catégories de figures rhétoriques très proches des métaphores filées, puisqu'elles en sont respectivement des types généralisant et particularisant. Ainsi, dans le premier cas, la métaphore humaine est au service de la personnification. Cette dernière est ainsi constituée d'une étendue figurée qui dépasse celle de la métaphore, d'actualité sur un seul mot. Les occurrences des personnifications dans le corpus sont telles qu'elles portent généralement sur un lieu qui consiste en une supplication ou une synecdoque généralisante.

Quant aux allégories, rares sont les cas où elles apparaissent seules au sein des ballades. Elles se répartissent majoritairement en deux catégories, selon la constitution des ensembles. Les premiers sont diffus et regroupés selon les propos du texte. Ils ne présentent aucune cohérence interne. Il s'agit généralement de personnification de valeurs ou de sentiments. Les seconds, en revanche, se singularisent par leur appartenance à un groupe déterminé et autonome, comme les sept arts libéraux, par exemple. Dans tous les cas, les allégories sont marquées par la moralité : celle-ci est assurée par l'identité-même des allégories dans le premier cas, mais s'esquisse également lorsque l'auteur commente ledit groupe, dans le second cas.

II. Les figures d'autorité

Afin de clore l'étude de quelques-uns des moyens rhétoriques mis en œuvre par Deschamps dans ses *Balades de moralitez*, nous nous proposons d'examiner les figures d'autorité auxquelles l'auteur recourt afin d'en interroger les fonctions et les effets. Ceux-ci sont à saisir selon deux unités, appelées « fonds » en vertu de leur mises à disposition, que sont les références issues de l'Antiquité, et celles provenant de la Bible. Ces ensembles sont des lieux communs des textes de l'époque, que Deschamps convertit en *topoi* de ses ballades.

Parmi les implications premières de la mobilisation de ces ressources figure sans conteste une distanciation chronologique entre le moment où Deschamps emploie le référencement et le temps de ce dernier, qui influe sur le discours en le déréalisant. Aussi, la nature des figures incorporées, nous allons le voir, appuie l'*auctoritas* du discours de l'auteur. En cela, elles constituent la majeure raison de leur adoption.

II.1 Le fonds antique

En guise de présentation de ce type de moyen persuasif, abordons deux catégories représentatives du fonds antique dans lequel Deschamps puise afin d'agrémenter son œuvre : les éléments de la mythologie gréco-latine et les auteurs antiques. Bien qu'ils se distinguent par leur valeur imaginaire ou historique, leur convocation apparaît semblablement au sein des ballades, ce qui permet leur réunion dans les analyses que nous fournissons. La référence antique est ainsi empruntée par l'auteur d'après le caractère moral qu'on lui assigne. D. Poirion explique au demeurant que « le prestige de l'Antiquité tient plus à l'auguste sagesse qu'on lui prête, qu'aux détails d'une civilisation, que l'on connaît d'ailleurs fort mal²⁰⁷ ».

Les récits mythologiques illustrent un événement du récit premier. L'auteur les emprunte afin d'appuyer la morale qu'il confère au texte : sa thématique est nourrie des figures d'autorité « placées sous le signe d'un enseignement, d'une sagesse²⁰⁸ ». Elles peuvent être mobilisées par l'auteur sans que celui-ci n'en mentionne la raison. C'est

²⁰⁷ POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, 1965, p. 589.

²⁰⁸ DANG Virginie, « Énée et Didon chez Eustache Deschamps : de la mythologie à la moralisation politique », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Ditez vertueux » d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 121-132, p. 122.

ainsi une évocation implicite qu'il appartient au lecteur de comprendre. La ballade funèbre consacrée à Machaut présente ce type de manœuvre, lorsque Deschamps convoque trois personnages de la mythologie grecque :

Hé ! Orpheüs, assez lamenter dois
Et regreter d'un regart autentique,
Arethusa et Alpheüs, tous trois (ball. 22, v. 13-15)

Par une interjection, Deschamps sollicite *Orpheüs*. Ce dernier est convoqué en vertu de son statut de poète et musicien, semblable à celui de Machaut. Deschamps convie ensuite avec lui *Arethusa* et *Alpheüs*, à considérer ensemble. *Arethusa* est une nymphe qui a été poursuivie par le dieu *Alpheüs* avant qu'Artémis la change en fontaine. Alphée, tombé amoureux de la nymphe, s'est alors transformé en fleuve pour la rejoindre. La justification de leur place dans la ballade tient donc essentiellement à l'eau qui les compose, et rappelle l'invitation fréquente à pleurer la mort de Machaut. Aréthuse est d'ailleurs mentionnée dans d'autres poèmes des *Balades* comme celle en hommage à Bertrand Du Guesclin, où elle est de nouveau associée aux pleurs : « [...] Arethusa requerre / Qui en eauë fut par plour convertie » (ball. 38, v. 17-18). Les figures mythologiques représentent donc, par métonymie, les notions utiles au propos de la ballade.

Deschamps convoque également des auteurs antiques selon la représentation du savoir qu'ils constituent. La ballade 49, où l'auteur loue le travail de Geoffroy Chaucer, en témoigne. L'édition des Lettres gothiques explique la démarche de l'auteur dans cette pièce, qui « associe des noms antiques à des gloires locales [afin de] construire une autorité intellectuelle moderne²⁰⁹ ». Il énumère ainsi des figures d'autorité qu'il commente :

O Socrates plains de philosophïe,
Seneque en meurs et Anglux en pratique,
Ovides grans en ta poeterie,
Briés en parler, saiges en rhetorique,
[...], Pandras,
Grant translateur, noble Geffroy Chaucier ! (ball. 49, v. 1-10)

²⁰⁹ Anthologie. Eustache Deschamps, *op. cit.*, p. 153.

Remarquons d'abord la nouvelle interjection, *O*, par laquelle le poète ouvre son texte, qui invoque le premier personnage de l'extrait. *Socrates* est mentionné selon son domaine de prédilection, la *philosophie*, comme l'est *Ovides*, poète latin. *Senèque*, philosophe stoïcien, illustre quant à lui les comportements relatifs à la morale d'une société. *Anglax* et *Pandras*, enfin, représentent un gouvernement et se rapportent tous deux à l'Angleterre, pays d'origine de G. Chaucer. Le premier est roi des Pictes et des Scots au IX^e siècle ; le second est un roi imaginaire mentionné dans le *Brut* de Wace. Deschamps convoque ainsi plusieurs personnages, historiques ou non, représentants de qualités diverses et nobles. Il s'en sert afin de flatter le destinataire de son texte, auquel il adresse finalement une demande quant à la traduction qu'il pourrait éventuellement faire de ses poèmes. Ainsi, la désignation de G. Chaucer comme « grant translateur » dans le refrain avait esquissé l'objet de requête du poète.

Aussi, la dimension politique intéresse grandement Deschamps. Celui-ci s'emploie dans de nombreuses pièces à mentionner l'œuvre d'hommes politiques de l'Antiquité, en particulier Alexandre, comme exemple à suivre. La ballade 26 lui consacre une strophe, dans laquelle Deschamps souligne les bonnes actions du roi. Il développe ainsi ses qualités idéales, liées à sa *bonté* et à sa *bonne ordonnance*, afin de mieux en souligner l'absence dans la situation politique actuelle : « De ce faire sont les plus hauls remis. » (v. 14).

Alexandres, qui ot a justicier
 Tout le monde, par sa bonne ordonnance,
 Quand il sçavoit un povre chevalier,
 Armes, chevaulx lui donnoit et finance,
 Pour sa bonté lui faisoit reverence. (ball. 26, v. 9-13)

Ce type de fonctionnement, où l'on convoque une figure d'autorité afin de représenter ce qu'il convient d'être et/ou de faire, est récurrent chez Deschamps. Il s'apparente au principe d'*exemplum*, qui regroupe plusieurs sens au Moyen Âge dont celui d'exemple à suivre, de modèle de comportement ou de vertu²¹⁰. Il s'agit d'une figure de rhétorique théorisée par Aristote puis Cicéron qui consiste en la production d'un mode de

²¹⁰ GRENTE Georges *et al.*, « exemplum », *Dictionnaire des lettres françaises : I. Le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 437. ; ARISTOTE, *Rhétorique*, I, *op. cit.*

raisonnement par induction que l'auteur utilise comme argument à son propos²¹¹, comme c'est le cas ici.

II.2 Le fonds biblique

Dans ses *Balades de moralitez*, Deschamps s'appuie fréquemment sur les textes bibliques issus des Ancien et Nouveau Testaments. Leur invocation permet d'apporter une autorité au discours du poète, lorsqu'il dispense ses conseils et moralise ses pièces. D'ailleurs, dans une ballade du corpus, le poète s'attache à énumérer l'ensemble des textes de la Bible, dont il préconise régulièrement la lecture et l'apprentissage. Ici, le refrain encourage le lecteur à la connaissance rigoureuse : « L'ordre sçavoir du lire n'est que bon », ce qui renforce l'importance que Deschamps accorde à l'instruction religieuse dans l'éducation. La ballade est l'occasion d'une liste de tous ces textes, accompagnée de syntagmes verbaux au futur de l'indicatif qui soulignent l'injonction. Nous nous proposons d'en fournir deux extraits, issus des extrémités de la ballade, à titre représentatif de l'ensemble de la pièce.

De l'Anciën et Nouveau Testament
De la Bible cy les livres sçaras,
Le Genesis et Euxode ensement,
Levitique, puis les Nombres liras,
Deuterome, Josué trouveras,
Juges, Ruth, Roys, Paralipomenon,
Esdre, Neëme, Esdre encor et Thobïe,
Judith, Hester. Job, le Psautier n'oublïe (ball. 34, v. 1-8)

Mathieu, Marc, Luc, Jehan escrivent forment.
A ces Rommains, Corinthes, Galathas,
Aux Epheses, Philipenses, souvent,
Collocenses, Thessalonicensas,
Timotheë, Thithe, Phillemon, las,
A ces Hebreïeux ont leu mainte leçon
Les diz Jaque, Pierre, Jehan. Ne lay mie
L'Apocalipce, flour de theologie (ball. 34, v. 21-28)

²¹¹ VAN GORP Hendrick (et al.), « exemplum », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion Classiques. Références et dictionnaires, 2005, p. 191.

La première strophe installe donc le recensement des textes, en commençant, comme prévu, par le Pentateuque et les premiers livres historiques. L'énumération des livres de l'Ancien Testament se déploie dans les deux premières strophes. Apparaît ensuite, par logique chronologique, le détail de la composition du Nouveau Testament, en commençant par les quatre Évangiles, puis les Épîtres pauliennes, les Épîtres dites catholiques, et enfin l'Apocalypse. L'apposition qui accompagne cette dernière, *flour de theologie*, a largement été commentée dans notre étude. Sa fréquence dans l'œuvre de Deschamps rappelle combien l'auteur estime certains objets, auteurs ou textes, dont il souligne le caractère précieux. Si l'expression s'applique à divers domaines sociétaux – moral, culturel et social –, le religieux les rejoint sans conteste.

Le fonctionnement que nous avons observé quant au recours à une figure d'autorité politique pour évoquer un gouverneur contemporain de Deschamps dans l'étude du fonds antique s'applique également dans celle consacrée au fonds biblique. En effet, l'auteur convoque par exemple Salomon, roi d'Israël et figure emblématique de l'Ancien Testament, pour servir son propos quant à l'hommage qu'il rend suite au décès de Charles V. Deschamps magnifie ainsi la mémoire de son roi par le recours à une image idéale. La comparaison est ainsi formulée de façon explicite, ses motifs étant fournis et la justification annoncée grâce à la conjonction de coordination *car*.

L'en le pouoit figurer Salemon
Car moult souffrit tant d'autrui com des siens
Et par son sens acrut sa région
Et a son temps amassa moult de biens. (ball. 28, v. 11-14)

Enfin, concluons notre analyse des figures d'autorité en mentionnant que Deschamps associe quelquefois celles-ci sans tenir compte de leur domaine d'appartenance. Il lui est en effet commun de recourir à une énumération présentant un mélange de personnages antiques, bibliques et contemporains. Dans la ballade 39, par exemple, un groupe d'hommes est mobilisé comme *exempla* illustrant la vaillance et le courage. Le poème rend hommage à la grandeur du chevalier B. Du Guesclin.

Tuit li vaillant et prodoms de jadis,
Tout ly present et toute creature,
Cesar, Hector, Alixandre et Davis,

Artus, Charles, Godefroy, moy Nature,
Josué et Machabeë,
Et tout homme qui a haulte honeur beë (ball. 39, v. 1-6)

La ballade s'ouvre sur ladite énumération. Il s'agit des Neuf Preux, ensemble de personnages convoqués régulièrement par Deschamps afin de représenter les qualités idéales, au point que l'édition des Lettres gothiques mentionne ce groupe comme « les exemples préférés de Deschamps²¹² ». Une reconsidération de l'ordre de l'énumération permet de distinguer trois sous-groupes, délimités selon leur origine. *Cesar, Hector et Alexandre* représentent les figures antiques, *Artus*, le roi Charles VI et Godefroy de Bouillon sont davantage contemporains de Deschamps, et *Josué, Machabeë et David* sont des personnages bibliques. Tous ont en commun de s'être tous distingués par leurs exploits guerriers. L'édition des Lettres gothiques qualifie la liste de « parfaite²¹³ », puisqu'elle comprend trois païens, trois juifs et trois chrétiens. Notons néanmoins que Deschamps s'introduit dans la liste par l'expression *moy Nature*, qui déséquilibre la balance répartitive des protagonistes.

Le motif de regroupement selon des qualités guerrières subit bientôt une inflexion morale, puisque le dernier vers de l'extrait rassemble les personnages en vertu de leur aspiration à *haulte honeur* (v. 6). La multitude de figures est alors appelée par le poète : « Devons de plours faire riviere et unde » (v. 7). Deschamps convoque donc les plus hautes figures afin de servir la mémoire du chevalier. Leur sollicitation induit une comparaison entre eux et B. Du Guesclin, qui inclut ce dernier aux Preux et participe ainsi à sa glorification.

*

Cet examen très réduit des figures d'autorité présentes dans le corpus permet néanmoins de tirer quelques conclusions générales du recours de Deschamps aux fonds antique et biblique. D'abord, mentionnons que les figures qui en sont issues sont très fréquemment employées au service d'autres personnages, qui eux sont contemporains du poète. Elles s'apparentent alors à des *exempla* qui permettent à Deschamps de fournir des modèles à suivre. Parmi les motifs de ces recours se trouvent les comportements et les valeurs

²¹² *Anthologie. Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 135.

²¹³ *Ibid.*

morales, ainsi que les conduites idéales au bon gouvernement. De la sorte, les deux thématiques assurées par la figure rhétorique sont, à nouveau, les mœurs et la politique. Elles partagent en commun l'entreprise didactique qui confère son caractère moral aux ballades.

Pour terminer l'état des lieux des résultats de l'analyse des figures d'autorité, il convient de relever la présence de nombreuses pièces constituées de références à des textes bibliques (ball. 34). Celles-ci paraissent pareillement aux figures antiques, de façon éparse dans le corpus et exemplifiant la thèse de l'auteur. Néanmoins, l'existence d'un poème exclusivement consacré au référencement des textes bibliques est tout à fait originale. La seule chose qu'il en est dite, qui stipule l'importance de les connaître dans l'ordre, touche cette fois au matériau de la morale. Ce cas déplace l'usage de la ressource du moyen persuasif vers l'objet-même de persuasion. En cela, il constitue le paroxysme de la transmission didactique mise en œuvre par Deschamps dans les *Balades de moralitez*.

CONCLUSION

L'objectif de l'étude était de prendre part au champ de recherche consacré à l'œuvre lyrique de Deschamps par l'analyse rhétorique de ses *Balades de moralitez*, dans lesquelles l'auteur met ses textes au service d'une morale qu'il prône par divers moyens textuels et stylistiques. Nous avons fait précéder cette analyse du corpus d'un ancrage historique qui a permis de poser les bases théoriques de l'étude rhétorique. Nous avons ainsi réalisé un panorama des principes fondateurs d'Aristote afin d'aborder le lien qu'il conçoit entre la rhétorique et la politique, ainsi que la vision du philosophe grec sur le caractère moral de cette première. Le trait dominant qui distingue les conceptions aristotéliennes de celles de Deschamps tient à cette considération quant à la morale qui incombe à la persuasion. L'originalité de Deschamps réside dans l'interdépendance des deux concepts, indissociables : la morale s'articule grâce au dispositif rhétorique, qui la sert.

Nous avons produit une analyse textuelle de différentes catégories de métaboles afin d'étudier les moyens persuasifs au plus près des textes, ce qui nous a d'ailleurs permis de fournir un apport philologique à notre étude par l'observation des états de texte des différentes éditions de l'œuvre ainsi que le manuscrit qui la contient. Le premier résultat à observer concerne la structure de l'examen effectué : la plupart des ballades étudiées présentent plusieurs figures inextricables les unes des autres. Les catégories d'étude, regroupées en deux chapitres correspondant à l'exposé argumentaire et à l'exemplification, ne se distinguent ainsi pas diamétralement.

Les premiers moyens argumentaires qui ont été étudiés correspondent aux listes intégrées aux ballades de Deschamps. Dans l'évaluation des personnes listées, notre objectif était triple. Il a été question d'examiner leur nature, et le corpus propose, à ce propos, une hétérogénéité des formes qui mêlent noms propres, adjectifs qualificatifs et noms communs (généralement des termes génériques). La dénomination des personnes est variable : elles sont désignées par leur nom, mais aussi leur statut, leur fonction, leur qualité, ou le groupe d'individus auquel elles appartiennent. Quant à leurs significations, nous observons la prépondérance d'énumérations associées au verbe d'état *être*, en présence ou en absence, qui les rendent attributs ou appositions du sujet. Ces assignations reflètent généralement la dualité du Bien et du Mal très présente dans

les ballades de Deschamps. Les listes de personnes sont ainsi mobilisées pour représenter la morale que l'auteur confère à ses textes. Un autre type de liste, consacré aux apologies de la Vierge, permet de confirmer cette thèse : les louanges qui lui sont adressées lui attribuent des qualités opposées aux qualificatifs prêtés à Ève. En cela, la figure mariale personnifie la morale et incarne le prototype de l'idéal de vertu.

Nous avons également examiné les listes constituées d'items correspondant à des possessions et des lieux. Les premières regroupent essentiellement des objets matériels comme des denrées alimentaires ou des livres, mais présentent également des concepts tels que les cinq sens de l'homme. Ces listes ont en commun un caractère précieux que l'auteur rappelle ou défend, dans le même dessein d'amélioration des comportements humains. Les secondes sont constituées de différents types de lieux mobilisés sous forme d'évocation ou de remémoration. Dans ce dernier cas, les textes rendent compte du processus de témoignage de première main de l'auteur, qui en use afin de communiquer sur les qualités ou inconvénients desdits lieux. Les listes servent alors d'arguments appuyant le propos de l'auteur.

Enfin, un point d'analyse a été consacré aux listes délimitées grammaticalement, puisqu'elles sont constituées de propositions de natures diverses. Il s'agit là surtout d'énumérations de justifications d'un acte ou d'un souhait du poète, ou simplement d'une réflexion pour laquelle la liste correspond à l'ensemble des arguments. Remarquons également qu'il s'agit souvent de groupes nominaux aux connotations dépréciatives, que l'auteur s'attache alors à déplorer, ou des réflexions libres issues de son expérience. Ici aussi, l'effet de témoignage est d'actualité.

Nous nous sommes ensuite intéressée aux dialogues présents dans les *Balades de moralitez*, en commençant par les adresses à un tiers. Celles-ci se déclinent selon diverses fonctions grammaticales. Parmi elles, les apostrophes sont fréquemment apparentées aux glorifications humaines, qui composent la totalité de la pièce. Le cas du discours direct peut être accompagné d'une adresse directe – visée –, ou indirecte – englobante. Le discours peut également être pris en charge par l'auteur, mais provenir d'un tiers, dont l'autorité appuie la véracité du propos. Le poète s'en sert afin de prôner les vertus de la justice sous forme d'invitation à la bonne conduite.

Le modèle *question – réponse* a été envisagé afin de rendre compte des identités des interlocuteurs, et de leur fonction dans l'échange. La richesse du dialogue réside, par définition, dans l'offre de plusieurs positionnements sur un même sujet. Un parallèle avec les genres dramatiques de la tenson et du jeu-parti a d'ailleurs été introduit, en vertu de la forme du débat produit. À cet égard, les *incipit* des ballades dialoguées se sont révélés être le lieu privilégié du dévoilement des interlocuteurs, mais aussi de l'identification de l'objet de la conversation, comme l'éducation. L'un des protagonistes peut être fictif : il sert alors exclusivement à introduire le propos, notamment par une interrogation adressée au second locuteur, qui prend alors la parole et entame son discours. Enfin, la fonction didactique du dialogue est quelquefois basée sur le prototype maître – élève, le rôle du premier étant assuré par l'auteur.

La forme interrogative est une composante majeure des dialogues des ballades ; elle permet d'ouvrir l'échange en sollicitant la réponse. Néanmoins, le manque de réponse peut être l'essence de l'enseignement à en tirer. L'échange présent dans les pièces peut être utilisé comme modèle de réponse, et donc de comportement et de morale qu'il convient d'adopter : un *exemplum*. L'étude des monologues dialogués a permis de faire le lien avec le cas des questions rhétoriques. C'est la forme la plus proche du dispositif rhétorique menant à la persuasion : sa fonction n'est plus interrogative sinon argumentative. Le corpus offre deux types de formes où l'auteur assure la question et la réponse. Ce sont, d'une part, les questions présentant l'adverbe interrogatif puis la conjonction qui induit la réponse et, d'autre part, la formule négative associée à l'inversion interrogative. Chacun des cas témoigne, à l'image d'un manuel d'éducation, de ce qu'il convient de faire ou pas, selon l'idéal moral de l'auteur.

Nous avons ensuite examiné le recours de l'auteur au procédé d'exemplification. Il a d'abord été question d'analyser les figures d'analogie. Les premiers tropes étudiés, les comparaisons et métaphores, présentent des items correspondant à des champs lexicaux récurrents : le comparé prédominant est l'homme, et par métonymie ses comportements. Quant au comparant, il s'apparente généralement à un animal. Deschamps communique ainsi, par le biais des figures rhétoriques, ses préférences et ses critiques à l'égard de profils politiques. Les comparants animaliers servent également les hommes et, dans de plus rares cas, les villes. L'auteur emprunte des handicaps d'animaux pour les

transposer dans les comportements humains et en préconiser l'usage, selon un procédé zoomorphique. Il les remobilise ainsi afin de prodiguer des conseils pour vivre paisiblement. Il utilise également des animaux au sens figuré, en vertu de leur défaut, afin de dénoncer des comportements déviants.

La fable a également été l'objet de notre intérêt. Quatre textes du corpus ont été retenus selon leur mise en scène anthropomorphique, l'entité autonome sur laquelle ils sont construits et la moralité adjointe. Ils sont toujours l'occasion d'une métaphore filée dépassée selon leur appartenance au récit exemplaire, et comportent une trace de parole. Par ces textes, Deschamps s'attache à nouveau à comparer la condition humaine à celle des animaux. Il puise dans les récits ésopiques, par le biais des *Isopets*. La moralité, omniprésente, se situe au moins dans le refrain et dans l'envoi. La moralisation se réalise généralement en sortant du cadre imagé du récit exemplaire ; en s'en servant comme d'un argument d'influence.

Les personnifications et les allégories ont aussi été l'occasion d'une analyse textuelle. Ces figures entretiennent également un rapport étroit avec la métaphore filée et la personnification. Elles dépassent la première en s'étendant sur un ensemble de vers, qui, grammaticalement, contient *a minima* des groupes nominaux et verbaux et se distinguent de la seconde en touchant à des abstractions (concepts de valeurs, de sentiments). Le comparé s'apparente à un lieu à l'occasion d'une supplication, et partage une contiguïté physique avec d'autres métaboles, en particulier les synecdoques généralisantes. L'auteur, semblablement à son entreprise moraliste, prône le Bien et aborde le Mal pour s'en plaindre et le dénoncer.

Enfin, un bref aperçu des figures d'autorité permet de tirer quelques conclusions quant à leur usage dans le corpus. D'abord, soulignons qu'il s'agit d'un répertoire de ressources dans lequel l'auteur puise à son gré. Les figures, issues des fonds antique et biblique, sont investies de valeurs. Elles sont convoquées en vertu de leur rapport métonymique avec l'une ou l'autre composante qui sert le propos de la ballade. Les deux fonds servent et magnifient des auteurs contemporains, et investissent la dimension politique, en vertu des qualités exceptionnelles de leurs figures. Ces *exempla* illustrent la vaillance et le courage, et sont ainsi mobilisés par Deschamps dans son entreprise didactique.

*

Deschamps assure le double rôle de poète de cour et officier royal. Son œuvre est donc le réceptacle de ces deux influences, qui, à la cour de Charles V, ne sont pas contradictoires. L'une des conséquences majeures de ce milieu dans lequel il se réalise touche à la moralité adjointe à ses pièces. D'une part, force est de constater que celles-ci sont, dans la plupart des cas, adressées au(x) Prince(s) dans leur envoi. La portée politique est donc assurée par ce microtexte qui mériterait encore davantage d'attention afin d'en saisir toutes les subtilités de forme et de fond. D'autre part, la thématique des ballades est souvent liée aux contingences gouvernementales. Deschamps aborde des règnes contemporains qu'il commente au regard d'autres gouvernements qu'il prend en modèle, mais également des personnalités politiques dont il souligne les vertus. Il met par là sa poésie au service de la réflexion politique.

La dimension didactique, nous l'avons vu, est très présente dans les ballades de Deschamps. Néanmoins, il faut se garder d'une qualification exclusive qui le ferait passer pour un pédagogue qu'il n'est pas. Deschamps est avant tout le témoin de son temps. Il s'attache à décrire et analyser les comportements des individus qui l'entourent, et d'en émettre un jugement qu'il n'accompagne pas toujours d'amendements. Il est ainsi davantage moraliste que moralisateur. D'ailleurs, les qualités éthiques qu'on attendrait *a priori* font parfois défaut. La corruption qu'il observe à la cour ne l'indigne pas ; au contraire, il conseille même parfois d'adopter ce type de comportements. Il peut se désoler de vices et d'immoralités, puis en recommander l'usage quelques pièces plus tard. Cette discordance n'est pas le produit d'une déraison, sinon d'un apprentissage des faits de cour, qu'il convient d'intégrer pour mener sa vie à bien. L'enseignement qu'il dispense, somme toute, traite de la lucidité qu'il faut observer à toute épreuve.

La multitude de figures rhétoriques composant les *Balades de moralitez* est la première des remarques à observer lorsqu'on découvre les textes. L'étude ne prétend pas à l'exhaustivité : elle a intégré quatre moyens rhétoriques, retenus selon leurs occurrences dans le corpus. L'espace a ainsi manqué pour aborder tous les moyens mis en œuvre par l'auteur afin de persuader son destinataire. Nous sommes consciente de la marge de travail qu'il reste à effectuer, et compensons cette défaillance par une invitation à poursuivre cette recherche sur l'œuvre passionnante de Deschamps.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

MANUSCRIT

EUSTACHE DESCHAMPS, « Les Balades de moralitez », BnF fr. 840, disponible en facsimilé sur *Gallica* : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90075948> (dernière consultation le 26.06.20).

ÉDITIONS UTILISÉES

ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. par Médéric Dufour, livres I-II, Paris, Les Belles Lettres, Gallimard, Tel, 1991.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps, écuyer, huissier d'armes des rois Charles V et Charles VI, Châtelain de Fismes et Bailli de Senlis. Publiées pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi*, éd. par Georges Adrien Crapelet, Paris, 1832.

—, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire (t. I-VI) et Gaston Raynaud (t. VI-XI), Paris, Didot, SATF, 1878-1903, sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97631273?rk=42918;4> (pour le 1^{er} tome ; dernière consultation le 01.08.20).

—, *Eustache Deschamps. Anthologie*, éd. et trad. par Clotilde Dauphant, Paris, Le Livre de Poche, Lettres gothiques, 2014.

FRANÇOIS VILLON, *Testament*, éd. et trad. par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Villon. Œuvres complètes*, édition bilingue dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, folio classique, 2014.

Le Roman de Renart, branches VII-IX, éd. par Mario Roques, Paris, Champion, 1955.

Recueil général des Isopets, publié par Julia Bastin, Paris, Champion, SATF, t. II, 1929.

THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, éd. du Cerf, t. II, Paris, 1984.

ÉDITIONS DE TEXTES CITÉES

BOUDET Jean-Patrice et MILLET Hélène (dir.), *Eustache Deschamps en son temps*, Paris, Publications de la Sorbonne, Textes et documents d'histoire médiévale, 1, 1997.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres inédites d'Eustache Deschamps*, éd. par Prosper Tarbé, Reims/Paris, 2 t., 1849.

—, *L'Art de dictier*, éd. par Déborah Sinnreich-Lévi, East Lansing, Colleagues Press, 1994.

—, *L'Art de dictier*, éd. par Jean-François Kosta-Théfaine, Clermont-Ferrand, coll. « Paleo », 2010.

—, *Eustache Deschamps. Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, éd. par James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack Paris, Classiques Garnier, POLEN, 2017.

INGENSCHAY Dieter, *Alltagswelt und Selbsterfahrung. Ballade und Testament bei Deschamps und Villon*, München, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste n° 73, 1986.

MÜLLER-OBERHÄUSER Gabriele, *Dialogsteuerung und Handlungsmotivierung in Chaucers Troilus and Criseyde*, Frankfurt a/M., 1986.

SINNREICH-LEVI Déborah M. (dir.), *Eustache Deschamps : Fourteenth-Century Courtier Poet*, New York, AMS Press, 1998.

SOURCES SECONDAIRES

MONOGRAPHIES, OUVRAGES ET ACTES DE COLLOQUE

AUTRAND Françoise, *Charles VI : la folie du roi*, Paris, Fayard, 1986.

—, *Charles V, le Sage*, Paris, Fayard, 1994.

BECKER Karin, *Eustache Deschamps. L'état actuel de la recherche*, Orléans, Paradigme, Medievalia, 1996.

—, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, Recherches littéraires médiévales, 12, 2012.

BLANCHARD Joël, MÜHLETHALER Jean-Claude, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses universitaires de France, Perspectives littéraires, 2002.

BLIGGENSTORFER Susanna, *Eustache Deschamps. Aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, coll. « Romanica Helvetica », 2005.

BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie - Jules Vernes à Amiens (5-8 novembre 1998)*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, 1999.

COHN Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton U. Press, 1978 ; trad. fr., *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981.

DAUPHANT Clotilde, *La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (Ms. BnF fr. 840) : composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Points, 1982.

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, Points, 2007.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, Point, 1982.

HERVIEUX Léopold, *Les Fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, 5 t., Paris, Firmin-Didot, t. II, 1893.

JARRETY Michel (dir.), *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

JEAY Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, Publications romanes et françaises, 241, 2006.

LACASSAGNE Miren (dir.), *Le rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps*, PUPS, 2007.

—, LASSABATÈRE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005.

LASSABATÈRE Thierry, *Le bon gouvernement selon Eustache Deschamps*, mémoire de maîtrise, université de Paris IV, Sorbonne, 1992.

—, *La politique selon Eustache Deschamps. Sources, thèmes, diffusion*, mémoire de D.E.A., université de Paris IV, Sorbonne, 1994.

—, *La Cité des Hommes. Eustache Deschamps, expression poétique et vision politique*, Paris, Champion, « Études d'histoire médiévale », 12, 2011.

LAURIE Ian S. et SINNREICH-LEVI Deborah M., *Eustache Deschamps. Selected Poems*, trad. David Curzon et Jeffrey Friskin, New York, Routledge, 2003.

LECHAT Didier, « Dire par fiction » : *Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris, Honoré Champion, 2005.

MEYER Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, Le livre de Poche, biblio essais, 1999.

POIRION Daniel, *Le Poète et le prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

ROUBAUD Jacques (éd.), *La Ballade et le Chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

ARTICLES

BLIGGENSTORFER Susanna, « Les ballades dialoguées d'Eustache Deschamps », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Vernes, Amiens, 5-8 novembre 1998*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, 1999, p. 15-26.

—, « Interdépendance de forme et de contenu dans l'œuvre d'Eustache Deschamps », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATÈRE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 27-41.

- BORILLO Andrée, « Quelques aspects de la question rhétorique en français », *Dans le champ pragmatico-énonciatif. Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain [sic]*, Vincennes, n°25, 1981, p. 1-33, sur *Persée*, URL : www.persee.fr/doc/drlav_07549296_1981_num_25_1_969 (dernière consultation le 13.06.20).
- CERQUIGLINI Jacqueline et Bernard, « L'écriture proverbiale », *Revue des sciences humaines*, vol. XLI, n°163, 1976, p. 359-375.
- DANG Virginie, « Énée et Didon chez Eustache Deschamps : de la mythologie à la moralisation politique », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 121-132.
- DAUPHANT Clotilde, « Frontières d'un genre aux frontières d'une langue : ballades typiques et atypiques d'Eustache Deschamps, John Gower et Geoffrey Chaucer », dans LACASSAGNE Miren (dir.), *Le rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps*, PUPS, 2007, p. 81-94.
- EVDOKIMOVA Ludmilla, « Éthique, économie, politique, rhétorique. La classification aristotélicienne des sciences et la poésie didactique de Deschamps », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 57-72.
- GRANDEMANGE Thierry, « *Musique naturelle et musique artificielle* sous le règne de Charles VI : essai de construction d'un modèle prosodique », dans LACASSAGNE Miren (dir.), *Le rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps*, PUPS, 2007, p. 95-114.
- JEANROY Alfred, « La tenson provençale », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, t. 2, n° 7 et 8, 1890. p. 281-304.
- JODOGNE Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- JUNG Marc-René, « Les plus anciennes ballades de Machaut et la tradition antérieure de la ballade : aspects métriques », dans HENRARD Nadine, MORENO Paola, THIRY-STASSIN Martine (éd.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 287-297.
- KENDRICK Laura, « La poésie pastorale d'Eustache Deschamps : miroir de mentalité à la fin du XIV^e siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* n° 7, 1983, p. 28-44.
- LACASSAGNE Miren, « Tiens ces trois points... : didactisme et morale politique dans la poésie d'Eustache Deschamps », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 183-195.

- LIDLAW James, « Les supplications de Deschamps. Le pouvoir de persuasion », dans LACASSAGNE Miren, LASSABATERE Thierry (dir.), *Les « Dicter vertueux » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 73-83.
- LECHAT Didier, « *Le Traité de Geta et d'Amphitruon* d'Eustache Deschamps, œuvre sosie du *Geta* de Vital de Blois ? », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie - Jules Vernes à Amiens (5-8 novembre 1998)*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, 1999, p. 153-160.
- LEFEVRE Sylvie, « De la naissance du chant à l'envoi », dans BARBI Anna Maria, GALDERISI Claudio (dir.), *Chanson, pouvez aller par tout le monde. Recherche sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval en hommage à Michel Zink*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 67-81.
- MCHALE Brian, « Free Indirect Discourse : A Survey of Recent Accounts », *Poetics and Theory of Literature* 3, 2, April 1978, p. 249-287.
- MICHEL Alain, « III. La théorie de la rhétorique chez Cicéron : éloquence et philosophie », dans LUDWIG Walter (dir.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, Genève, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, t. XXVIII, 1982, p. 109-148.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, « Un poète et son art face à la postérité : lecture des deux ballades de Deschamps pour la mort de Machaut », *Studi francesi*, 33, 1989, p. 387-410.
- PARUSSA Gabriella, « 'Tuit voir ne sont pas bel a dire.' Les Fables d'Eustache Deschamps ou la tradition didactique réinterprétée par un poète de cour », *Reinardus*, 7, 1994, p. 81-101.
- ROUGET François, « Une forme reine des Puys poétiques : la ballade », dans ARNOULD Jean-Claude et MANTOVANI Thierry (dir.), *Première poésie française de la Renaissance. Autour des Puys poétiques normands*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 329-346.
- RUELLE Pierre, « Notes sur le lexique des isopets », *Romania*, 101, 1980, p. 51-92, sur *Persée*, URL : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1980_num_101_401_2008 (dernière consultation le 19.06.20).
- RULLIER-THEURET Françoise, « L'emploi des mots "comparé" et "comparant" dans la description de la comparaison et de la métaphore », *Faits de langues*, 5, mars 1995, p. 209-216, sur *Persée*, URL : www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1995_num_3_5_996. (dernière consultation le 13.07.20).
- SCOLLEN-JIMACK Christine, « Deschamps fabuliste », dans BUSCHINGER Danielle (dir.), *Autour d'Eustache Deschamps, Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Vernes, Amiens, 5-8 novembre 1998*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, 1999, p. 221-232.

SPITZER Leo, « La enumeracion caotica en la poesia moderna », *Linguistica e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974 (2^e éd.), p. 247-291.

STOTZ Peter, "Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale", dans PEDRONI Matteo, STÄUBLE Antonio (éd.), *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle origini. Atti del convegno internazionale, Losanna 13-15 novembre 1997*, Ravenna, Longo, Memoria del tempo, 1999, p. 165-187.

ZINK Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », dans VOISENET Jacques (éd.), *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e -XI^e s.)*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 1994, p. 47-71.

USUELS

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche n°16006, 1993.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, Quadrige, 2010.

GRENTE Georges (et al.) *Dictionnaire des lettres françaises : I. Le Moyen Âge*, éd. R. Bossuat (et al.), Paris, 1964. Éd. revue et mise à jour par G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Le Livre de Poche, Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, 1992.

JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche n° 4664, 2001.

VAN GORP Hendrick, DELABASTITA Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE Rita, GRUTMAN Rainier et LEGROS Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, Champion Classiques. Références et dictionnaires, 2005.

Dictionnaire du Moyen Français (DMF), sur *Analyse et traitement informatique de la langue française* (ATILF), URL : <http://www.atilf.fr/dmf> (dernière consultation le 02.08.20).

Trésor de la langue française informatisé (TLFi), sur *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL), URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/> (dernière consultation le 16.08.20).

ANNEXE

CORRESPONDANCE DE LA NUMÉROTATION DES BALLADES DANS L'ÉDITION
DES LETTRES GOTHIQUES ET L'ÉDITION DE LA SATF

éd. Lettres gothiques	éd. SATF
1	VIII
2	IX
3	XI
4	XVII
5	XXIV
6	XXV
7	XXXI
8	XLIV
9	XLV
10	LVIII
11	LXII
12	LXVIII
13	LXX
14	LXXXII
15	LXXXIII
16	LXXXVIII
17	XCVIII ²¹⁴
18	XCIX
19	C
20	CVII
21	CXXI
22	CXXIII
23	CXXIV

²¹⁴ Nous mentionnons ici une erreur de numérotation dans l'édition des *OCED* de la SATF, qui la désigne *XCXVIII en tête de ballade, p. 207, sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5126n/f225.item.r=oeuvres%20compl%C3%A8tes%20d'Eustache%20Deschamps> (dernière consultation le 20.05.20).

24	CXXX
25	CXXXII
26	CXLI
27	CLIII
28	CLXV
29	CLXVIII
30	CLXIX
31	CLXX
32	CLXXI
33	CLXXXIII
34	CLXXXVI
35	CLXXXIX
36	CXCV
37	CCI
38	CCVI
39	CCVII
40	CCVIII
41	CCX
42	CCXIX
43	CCXXV
44	CCXXXII
45	CCXXXV
46	CCLI
47	CCLXIV ²¹⁵
48	CCLXIX
49	CCLXXXV
50	CCXCVII
51	CCC

²¹⁵ Et non *CLXIV comme numéroté dans la table des pièces par *incipit* de l'édition des Lettres gothiques, *op. cit.*, p. 820.