

La ruine et le chantier.
Pour une poétique de la littérature française aux XIV^e et XV^e siècles
Estelle Doudet

p. 79 « La révolution sociale du XIX^e siècle, écrivait Karl Marx, ne peut trouver sa poésie dans le passé, mais seulement dans l'avenir »¹. La pensée du temps, depuis la Révolution française, se caractérise en effet par sa projection vers un avenir ouvert, dépassant et effaçant les époques antérieures. Le terme *révolution*, à la fin du XVIII^e siècle, change de sens : ce qui désignait le mouvement circulaire des astres devient accélération politique du présent². Si la révolution a une poésie, comme le dit Karl Marx, voire une poétique, c'est sans aucun doute celle du chantier, geste de projet, construction du nouveau. Dans les siècles pré-modernes, l'imaginaire temporel occidental est radicalement différent. Le christianisme promeut un système de représentation complexe, reposant sur la combinaison d'un temps cyclique, inspiré de la culture antique (« le temps est un cercle », selon Aristote³) et d'une temporalité linéaire, celle de la Révélation, se dirigeant vers l'irréversible Jugement. Ecrasé entre un passé idéalisé et l'attente d'un futur eschatologique, le présent ne peut être que déprécié. *Modernitas* signifie déclin ou insuffisance. L'innovation est dangereuse ; la rénovation est acceptable, d'autant que seul Dieu possède la puissance de création *ex nihilo*.

Voilà pourquoi la renaissance est un geste propre à la mentalité pré-moderne. Il est désormais largement accepté par les historiens que les périodisations historiques élaborées au 19^e siècle répondent davantage aux besoins d'une modernité qui prend conscience d'elle-même qu'à la réalité : il n'y a ni Moyen Âge, ni Renaissance, au sens où on l'entend traditionnellement, mais plutôt, si l'on suit J. Le Goff⁴, un « long Moyen Âge » dont les structures sociales, politiques, économiques et culturelles perdurent jusqu'au seuil du XIX^e siècle. Renaissance carolingienne au IX^e siècle, renaissance politique et culturelle du XII^e siècle, renaissance humanistique et artistique des XIV^e- XVI^e siècles, âge classique qui, au XVII^e siècle, fonde sa légitimité sur une relecture des sources antiques : toutes ces périodes, malgré leurs dynamiques spécifiques, pensent le chantier, littéraire ou architectural, comme la nécessaire reconstruction de ce qui a été.

Si l'âge dit « Renaissance » doit être analysé dans ce mouvement général et non comme une rupture, il demeure que les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles en France ont été particulièrement sensibles à la dialectique de la ruine et du chantier, d'une construction de l'œuvre qui ne peut s'élever qu'en méditant sur un présent déficient et en se tournant vers un passé aboli mais toujours prestigieux. Car les ruines ne sont pas alors de simples métaphores. Dès la fin du XIV^e siècle, ce qui reste du forum impérial à Rome, les édifices qui ornent encore de p.80 nombreuses villes italiennes sont l'objet d'un regard nouveau. La ruine est considérée comme une trace archéologique, un témoignage qu'il faut sauvegarder. Une culture urbaine en quête d'identité se confronte à la restauration de la ruine locale⁵, tandis que les intellectuels méditent sur la disparition (et une renaissance possible ?) de *l'imperium* culturel romain. *Les Variations de Fortune* du Pogge en 1431 sont l'une des premières expressions de cette attitude.

Un jour que nous avons gravi les pentes de la colline du Capitole et qu'Antonio, fatigué de chevaucher, aspirait, comme moi, à se reposer, nous descendîmes de cheval et nous assîmes sur les ruines mêmes de la citadelle tarpéienne, derrière ce qui me parut être l'énorme seuil de marbre de la porte d'un temple, parmi les colonnes brisées, répandues en grand nombre alentour, en un lieu d'où s'ouvre une large perspective sur la Ville⁶.

¹ K. Marx, *Le dix-huit brumaire de L-N. Bonaparte* (1852), Paris, éd. Sociales, 1992.

² Alain Rey, *Révolution, histoire d'un mot*, Paris, Gallimard, NRF, 1989.

³ Aristote, *Physique*, IV, 223-224, trad. fr. M. Dayan, Paris, PUF 1966.

⁴ « Loin de marquer la fin du Moyen Âge, la Renaissance - les renaissances - est un phénomène caractéristique d'une longue période médiévale, d'un Moyen Âge toujours en quête d'une autorité dans le passé, d'un âge d'or en arrière ». J. Le Goff, « Pour un long Moyen Âge » dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 7-13, citation p. 9.

⁵ E. Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2007.

⁶ Poggio Braccioloni (Le Pogge), *Variations de Fortune*, traduction J-Y. Boriaud, Paris, Belles Lettres, 1999.

La méditation sur le forum est *nostalgie*, au sens étymologique : constatation d'une disparition du passé, pensée d'un retour (*nostos*) possible. De la ruine peut, doit naître la restauration. L'iconographie cisalpine illustre fréquemment cette tension. *L'Adoration* que Sandro Botticelli peint en 1475 (Florence, Offices) montre l'humble crèche, mi-ruine, mi-construction inachevée, auprès d'arcs antiques brisés. Le message religieux traditionnel est réactivé par la tension construction / destruction qui opposent les deux édifices. D'une façon plus nette encore, à la même date, la *Nativité* de Francesco di Giorgio Martini (Sienne, Pinacothèque) met en scène un arc antique brisé dont un fragment forme la couche de l'Enfant. Il ne s'agit pas seulement de montrer le triomphe de la chrétienté sur le paganisme, mais d'utiliser le prestige du passé comme le moteur de l'œuvre d'aujourd'hui.

Mais si l'art et la littérature cisalpines, du XIV^e au XV^e siècle, offrent ces perspectives bien connues, qu'en est-il des expressions françaises de la même période ? Les ruines antiques, pour des raisons évidentes d'éloignement géographique, sont beaucoup plus rares dans les représentations. Lorsque vers 1455 Rogier van der Weyden propose une Adoration dans le *Retable de Sainte-Colombe* (Munich, Alte Pinakothek), la crèche est figurée selon le *topos* de la ruine / chantier, mais superposée à la représentation d'un monde urbain contemporain. En effet, à partir du même imaginaire temporel, les régions francophones font fonctionner la tension entre ruine et chantier d'une façon différente : la ruine n'est pas passée et donc promesse de renaissance ; elle est présente, signe d'un temps fracturé. La dynamique qui mène à la construction des œuvres est moins diachronique (du passé faisons le matériau d'une reconstruction) que synchronique (comment édifier une parole au cœur d'un *hic et nunc* en crise) ?

Pour qui découvre la littérature française des XIV^e et XV^e siècles, l'obsession de la destruction contemporaine est frappante. Sans doute, la dépréciation du présent est-elle habituelle dans la mentalité médiévale. Mais vers le milieu du XIV^e siècle, les cadres sociaux vacillent dangereusement. Le déséquilibre dynastique qui suit l'extinction de la lignée capétienne directe (1328) ouvre à la Guerre de Cent Ans. Le monde chrétien est bouleversé par le Grand Schisme (1378-1418), lorsque plusieurs souverains pontifes concurrents se disputent l'autorité. Le retour de la peste, pandémie disparue depuis Justinien au VI^e siècle, frappe durement les hommes à partir de 1348, entraînant la disparition brutale d'un tiers de la population, comme l'indique, avec une certaine précision semble-t-il, l'historien Jean Froissart⁷. Ces nombreux traumatismes exacerbent les réflexions des écrivains : est-il encore possible de faire œuvre ? Guillaume de Machaut, dans le prologue du *Jugement du roi de Navarre* en 1349, exprime son angoisse face à l'engloutissement des valeurs humaines. Est-il licite de construire un discours, alors que la fin des temps indéniablement approche ? Si, malgré tout, il tente de répondre positivement à cette question, Machaut le fait en procédant à un renversement général des *topoi* traditionnels de la lyrique.

p. 82

Un po apres le temps d'automne (...)
L'an mil trois cent neuf et quarante
Le novisme jour de novembre
M'en aloie par mi ma chambre.
Et si l'air fust clers et purs
Je fusse ailleurs ; mais si obscurs
Estoit, que montaignes et plains
Estoient de bruine pleins.
Pour ce me tenoit à couvert
Car ce qu'estre soloit tout vert
Estoit mué en autre teint⁸.

⁷ J. Baschet, *La civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 339 et suivantes..

⁸ Guillaume de Machaut, *Le Jugement du roi de Navarre*, dans *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. Ernest Hoepffner, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, t. 1, 1908, v 15-26.

S'exprimer est encore possible, mais sans le chant, qui a déserté un monde frappé de mort. La saison printanière cède à une mise en scène automnale. Les couleurs de la nature, les fleurs et la verdure, métaphores habituelles de l'art poétique, s'éteignent. L'impulsion de l'inspiration, qui fait figurer traditionnellement le poète comme un homme en mouvement, se suspend, enfermant l'écrivain dans sa chambre. La ruine du monde est si violente qu'elle empêche à la fois le retour reconfortant du passé et le regard prospectif chrétien vers la fin des temps. Condamnée à un *hic et nunc* catastrophique, l'œuvre est tarie à sa source.

Cette impossibilité de dire n'est sans doute pas absolue, puisque les écrivains continuent, et abondamment, à produire. Mais elle forme un cadre mental qui influence la pensée littéraire française des XIV^e et XV^e siècles. Avant que d'être chantier, l'écriture est ruine. Les mises en scène théâtrales, qui se multiplient et se complexifient, évoquent le passé antique moins pour son caractère habituel d'âge d'or, que pour superposer ses crises à celles de l'époque contemporaine. *La Vengeance Nostre Seigneur* d'Eustache Mercadé⁹, probablement jouée en 1437 et représentée de façon régulière dans de nombreuses villes du nord de la France jusqu'à la fin du XVI^e siècle, établit une équivalence claire entre la destruction du Temple de Jérusalem et les troubles que la guerre civile franco-française fait s'abattre sur ces régions.

Et pour tant a noz yeux veons
Guerres et tribulacions
Dedans le royaume de France. (v. 122-125)

On assiste à la diffusion, qui perdurera largement au cours du XVI^e siècle, d'une dramaturgie de la catastrophe, qui permet l'invention d'effets très spectaculaires, écroulements de bâtiments, gestuelles de massacre ou de bataille, intervention d'une pyrotechnie sophistiquée, dont témoigne par exemple *La Destruction de Troie la Grant*, ouvrage dramatique de Jacques Milet daté de 1454¹⁰.

Plus largement, de nouvelles figures prennent en charge, notamment dans le domaine lyrique, la tension entre poétique de la construction et pensée de la crise. Depuis que Boèce a congédié les Muses de la culture chrétienne dans la *Consolation de Philosophie*¹¹ au VI^e siècle, divers modèles inspirateurs les ont remplacées, les plus importants étant Dieu et Amour. Les XIV^e et XV^e siècles tendent à incarner l'inspiration dans un personnage ambigu, Fortune.

De l'ancienne déesse antique, Fortune conserve le sens d'une *temporalitas* purement humaine, sous le signe du hasard et de l'instabilité. Comme la roue qu'elle porte dans l'iconographie à partir de la fin du XIII^e siècle, Fortune est une figure de la circularité négative. Son mouvement répétitif enferme ses victimes et les brise, en les entraînant vers un déclin irrémédiable. Ennemie de l'écrivain qu'elle tente toujours de condamner au silence, Fortune est, pour le moins, une « Muse » ambiguë. Elle est donc adaptée au paradoxe d'une littérature qui se nourrit de son impossibilité proclamée. *Les Fortunes et Adversitez* de Jean Régnier¹² offrent une illustration de cette poétique. Ouvrage rédigé en 1432-1433 alors que son auteur est captif, ce « livre de prison » se tisse autour d'un *lamento* continu adressé à Fortune. Jean Régnier écrit parce que l'inexorable entité l'a condamné à l'enfermement. Mais, mis en miettes, incapable de *refaire* (consoler, mais aussi reconstruire) sa personnalité, son chant est d'avance condamné.

p. 83

Las, Fortune, seras tu point
Lassee de tant moy meffaire !
Tu me mets en si mauvais point,

⁹ Eustache Mercadé, *La Vengeance Nostre Seigneur*, éd. S. Wright, *The Vengeance of our Lord*, thèse inédite de 1977.

¹⁰ Jacques Milet, *L'histoire de la destruction de Troie la Grant*, éd. E. Stengel, Leipzig et Marburg, 1883 (transcription de l'incunable de 1484).

¹¹ Boèce, *La Consolation de Philosophie*, éd. C. Moreschini et E. Vanpeteghem, Paris, Livre de Poche, 2005 (*Lettres Gothiques*), § 1, 7, p. 47-48.

¹² Jean Régnier, *Les Fortunes et Adversitez*, éd. E. Droz, Genève, Droz, 1923.

Certes, que je ne scay que faire,
De tous points tu me veulx deffaire,
Le cuer me part et si me point,
Chanter ne puis, pour moy reffaire,
De plain chant ne de contrepoint. (v. 1433-1440)

De l'inspiration ruinée que représente Fortune naissent des schémas d'écritures particuliers. C'est le cas des formes fixes, ballades et rondeaux, qui dominent l'expression lyrique de cette période. Elles se présentent en effet comme des fragments discursifs, brefs et circulaires, l'espace étouffant de leurs vers figurant la prison où se débat le poète. Charles d'Orléans joue magistralement de cette forme-sens dans son rondeau *Ou puis parfont de ma merencolie*¹³. Le puits est la métaphore d'une profondeur d'où l'écrivain tire sa matière. L'eau peut noyer l'imprudent ou apaiser sa soif. Ses miroitements la font paraître parfois *necte et esclercie*, signe d'espoir, parfois troublée et noire. Elle se confond alors avec la mélancolie, dans laquelle sombre la parole, mais aussi avec l'encre qui permet d'écrire. Fortune ajoute à ce symbolisme contradictoire son action de *discort* : l'inspiratrice arrache le papier des mains qui viennent d'y tracer les vers et le déchire en mille morceaux.

D'elle trempe mon ancre d'estudie,
Quant j'en escrips, mais pour mon cuer irer
Fortune vient mon pappier dessirer,
Et tout gecte par sa grant felonnie.
Ou puis parfont de ma merencolie.

Discort, discordance. C'est sous le signe du disharmonieux, du fragmentaire, de la répétition stérile, que se place désormais le chant poétique¹⁴.

Pourtant, pour exister, la littérature doit élaborer un imaginaire de la construction qui atteste de sa vitalité. Les XIV^e et XV^e siècles favorisent de nouveau, sur ce point, l'ambiguïté d'une poétique du chantier s'élevant dans et par des ruines. Les métaphores architecturales qui ornaient les textes des XII^e et XIII^e siècles, dont les mots *polis*, *bien taillés*, bâtissaient une forteresse fictionnelle, comme le montre *Cligès* de Chrétien de Troyes (1176)¹⁵, cèdent à des images plus modestes. La boîte est la plus signifiante.

La boîte, en effet, enferme et sa relation métaphorique avec la prison est assez évidente. Elle permet également de conserver ce qu'avec Pierre Michault le XV^e siècle nomme le *temps perdu*¹⁶. Jean Froissart, dans sa dernière œuvre *Le Joli Buisson de Jonesce* (1373)¹⁷, médite sur sa carrière littéraire. Réfugié dans sa bibliothèque, il ouvre des boîtes et redécouvre les œuvres qu'il y a enfermées des années plus tôt. Ayant perdu sa puissance immédiate d'évocation puisque le présent est en crise, la poésie s'élabore dans une relation temporelle différée par rapport à l'événement qu'elle évoque. La boîte à livres se confond avec le coffre de la mémoire individuelle. Elle métaphorise le geste réflexif qui accompagne une poétique de l'écriture, et non plus de l'oralité. Enfin, la boîte, en résumant la tension entre conservation du temps enfui et témoignage de sa perte, se confond

¹³ Charles d'Orléans, *Ballades et Rondeaux*, éd. J.-C. Mühlethaler, Paris, Lettres Gothiques, 1992.

¹⁴ J. Cerquiglini, « Histoire, image : Accord et discord du sens à la fin du Moyen Âge » dans *Littérature*, n° 74, 1989, p.110-126.

¹⁵ L'utilisation d'images architecturales pour signifier la construction de l'œuvre littéraire est importante dans les romans du 12^e siècle, principaux véhicules en français de la « Renaissance » à cette période. *Cligès*, qui met en scène un personnage d'architecte, et auparavant le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure développent le champ métaphorique du chantier en liaison avec la notion de *conjointure*. Nous nous permettons de renvoyer à notre étude, « *Par le non conuist an l'ome*, désignations et signatures de l'auteur, du 12^e au 16^e siècle », dans *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, éd. P. Chiron, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 105-124.

¹⁶ Pierre Michault, *Le Temps perdu ; le Temps retrouvé*. Ces deux poèmes des années 1460 se trouvent dans Pierre Michault, *Œuvres poétiques*, éd. B. Folkart, Paris, Union générale d'éditions (10-18, 1386. Bibliothèque médiévale), 1980, p. 67-74.

¹⁷ Jean Froissart, *Le Joli Buisson de Jonesce*, éd. A. Fourrier, Paris, Klincksieck, 1975, v. 443-491.

souvent avec un cercueil. Le livre se fait tombe. ; l'œuvre se rêve testament ou épitaphe. La poésie de François Villon se construit sur le modèle testamentaire, en inversant ironiquement son dispositif. Le portrait de l'écrivain est décliné par des inscriptions funéraires qui montrent le *povre escollier* enterré dans... un grenier (*sollier*) :

Cy gist et dort en ce sollier
Qu'Amours occist de son raillon,
Ung povre petit escollier,
Qui fust nommé François Villon. (v. 1884-1887¹⁸).

p. 85

L'épitaphe est cependant problématique car, si elle garantit une survie hors du temps présent ruiné, ouvrant la possibilité d'un avenir, elle est aussi une parole autonome dont il est difficile de mesurer le degré de vérité. Telle est la question soulevée par George Chastelain dans sa pièce de théâtre *Les Epitaphes d'Hector* en 1454. Alexandre visite Troie et lit avec intérêt les inscriptions qui témoignent de la valeur des héros passés. L'histoire ne doit-elle pas être *historia magister vitae*, comme l'enseigne Cicéron ? La *renovatio* de la proue ne repose-t-elle pas sur la confiance envers les témoignages des Anciens ? Pourtant le doute s'instille : les épitaphes mentent, l'histoire n'est pas toujours ce que l'on apprend par les *estoires*. Il faudra que les fantômes des disparus, Hector et Achille, apparaissent au lecteur Alexandre pour trancher le débat et attribuer au premier la palme du courage.

Sur les scènes, dans la poésie et les romans du XV^e siècle, narrateurs et personnages marchent entre les tombes. Elles sont à la fois images du livre et attestations d'un statut de plus en plus assuré de l'écrivain en langue vernaculaire. *Le Livre du Cœur d'Amour Espris* de René d'Anjou¹⁹, roman de 1455, clôt la quête arthurienne du héros Cœur par la découverte d'un cimetière. Le motif était assez fréquent dans les fictions romanesques du XIII^e siècle : dans un cimetière toujours désigné comme futur, le personnage découvrait, en lisant sa propre épitaphe, quelques pistes de son avenir²⁰. Mais l'âtre littéraire du XV^e siècle n'accueille que des auteurs. Même contemporains et vivants, il les présente comme décédés. Cœur médite donc sur les tombes de Boccace, de Pétrarque, d'Alain Chartier, mais aussi de Charles d'Orléans et de René d'Anjou lui-même. Ironique ou sérieux, le cimetière littéraire recrée artificiellement ce que les XIV^e et XV^e siècles dénoncent comme une absence : la linéarité d'une histoire, où le présent se vit comme un entre-deux, certes déceptif, mais prenant sens entre un passé prestigieux et l'attente de la gloire. Les épitaphes d'auteurs, réelles ou fictionnelles, ouvrent la voie à l'élaboration des listes de « pères des lettres ». Fleurissant au tournant des XV^e et XVI^e siècles, celles-ci font affleurer l'idée d'une histoire autonome de la littérature française.

Car l'état de choc dans lequel se trouvent plongés les lettres et les arts, la crise qui fracture les relations entre présent, passé et avenir, sont aussi des moyens de repenser une poétique de la construction, en l'orientant, nous semble-t-il, vers la forme particulière, inachevée, mouvante, du chantier.

Le premier espace investi en ce sens est le livre lui-même, plus précisément cette forme caractéristique du Moyen Âge qu'est le recueil. Tout manuscrit est par nature une anthologie. Au XIII^e siècle, le recueil offre le miroir d'une réception. Le responsable de la présence d'un extrait de roman, d'un passage de la Bible, de quelques pièces poétiques dans un manuscrit n'est pas un auteur, mais un ou des lecteurs. Avec Guillaume de Machaut, l'écrivain prend possession de cet espace de communication. Il devient « champ des écritures » comme le dit Christine de Pizan au début du XV^e siècle, « livre où je mets toutes mes choses » : un lieu où se met en scène une *persona* littéraire dans le processus de ses propres œuvres. De ce point de vue, l'élaboration d'un manuscrit

¹⁸ François Villon, *Œuvres*, éd. C. Thiry, Paris, Lettres Gothiques, 1991.

¹⁹ René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'Amour Espris*, éd. F. Bouchet, Paris, Lettres Gothiques, 2003.

²⁰ Cette mise en scène trouve sa première expression dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes en 1177-1179.

comme le Recueil Machaut (Paris, BnF, ms. fr. 1584), œuvre complète que l'auteur fait précéder d'un art poétique, marque une étape importante dès le milieu du XIV^e siècle. Le recueil rejoint le fonctionnement imaginaire de la boîte : il abrite des formes brèves, comme les rondeaux et ballades, et offre à ces fragments discursifs un cadre narratif plus ou moins explicite. Un siècle plus tard, Charles d'Orléans construit de cette façon ce que l'on appelle son *album* (Paris, BnF, ms. fr. 25458). Les pièces poétiques, copiées de sa main, sont organisées par la représentation - d'ailleurs topique - de la vie rêvée de l'écrivain : une jeunesse amoureuse, la mort de l'aimée, l'adieu aux sentiments, la plongé dans la vieillesse. Chaque fragment peut, de cette façon, être lu de façon autonome - et dans ce cas, faire jouer pleinement l'idée de ruine, de suspension du dire - et dans les relations qu'il tisse avec les textes qui l'entourent - dévoilant alors son sens au sein d'une œuvre concertée.

Parce que l'achèvement est exclu de pareille esthétique, le recueil s'ouvre à des interventions extérieures qui le maintiennent dans l'état de chantier. *L'Album* de Charles d'Orléans appelle, dans l'espace de ses pages vides, d'autres écritures. On p. 86 peut y lire les vers de Villon, de Chastelain et d'autres, tracés de leur main : signes d'un contact parfois non dénué de polémique avec le maître du manuscrit. D'une façon générale, les écrivains du XV^e siècle favorisent une circulation intense de leurs textes. Elle s'appuie fréquemment sur la communication épistolaire, dont le cours est ponctué de querelles retentissantes, conflits nécessaires à la réflexion littéraire.

En 1401, le petit monde culturel fréquentant la cour de France est agité par une dispute portant sur l'appréciation esthétique du *Roman de la Rose*, le chef-d'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun. Commencé par le premier dans les années 1215, le *Roman* a été achevé par le clerc Jean de Meun vers 1280. S'il a connu par la suite une réception éblouissante - plusieurs centaines de manuscrits aujourd'hui conservés -, les aléas de sa rédaction y sont pour beaucoup. La continuation du roman allégorique amoureux de Guillaume de Lorris a en effet permis à son continuateur une remise en cause de l'idéologie courtoise et l'insertion d'une polémique dont l'ampleur permet de toucher tous les domaines du savoir. Retors, subtil, scandaleux, le dialogue que Jean de Meun entretient avec Guillaume de Lorris séduit et choque les lecteurs. Au début du XV^e siècle, les hauts fonctionnaires et passionnés de littérature antique que sont Jean de Montreuil ou Gontier Col en conseillent fermement la lecture. Christine de Pizan, qui est alors connue comme poétesse courtoise, et le prédicateur Jean Gerson s'y opposent. La dispute porte sur des enjeux cruciaux : non moins que la définition de l'œuvre littéraire. Si pour les humanistes, celle-ci appartient au domaine de l'art et jouit ainsi d'une liberté de parole absolue - y compris sur des sujets que la société considère comme tabous, obscénité, pornographie -, elle engage, pour Christine et Gerson, une responsabilité civique de l'écrivain. L'œuvre, acte public puisque publié, met en jeu les valeurs d'une communauté. Elle peut stigmatiser et rejeter hors du corps politique une partie des citoyens, ici les femmes, en leur imputant par diffamation des fautes collectives. Voilà pourquoi elle exige conscience morale et contrôle public.

Pour intéressante qu'elle soit, la querelle sur le *Roman de la Rose* n'aurait pas la dimension qu'elle a atteint aujourd'hui si la polémique épistolaire n'avait pris une autre forme. En février 1402, Christine, à l'insu des autres correspondants, fait de leurs lettres un recueil et, le transformant en livre dont elle se dit l'auteur, l'offre à la reine de France²¹. Par ce geste audacieux, Christine gagne une dimension inattendue. Elle revendique le rôle d'intellectuelle engagée que jusqu'ici nul n'aurait songé à accorder à une femme. Elle justifie ce coup d'état culturel par la dialectique désormais admise de la destruction et de la construction. Parce que l'esprit de ses contemporains ne sait plus distinguer le bien du mal, parce que la littérature lui paraît l'arme la plus adéquate pour proposer une rénovation des valeurs, Christine choisit de placer son œuvre entière sous la métaphore du chantier. C'est le moteur de la *Cité des Dames*, son œuvre majeure, rédigée en 1405²². La forteresse d'écriture qui protège la dignité féminine tire ses pierres - l'image désignant à la fois ses chapitres et ses exemples - d'une autre relation à l'histoire. La connaissance d'un passé

²¹ Christine de Pizan & alii, *La Querelle sur le Roman de la Rose*, éd. E. Hicks, Paris, Champion, 1978 ; trad. V. Greene, Champion, 2005.

²² Christine de Pizan, *La Cité des Dames*, éd. M. Curnow, Vanderbilt University, 1975.

revivifié (l'antique vertu des héroïnes) permet la défense sans faiblesse du présent et ouvre à un avenir en laquelle l'écrivain-architecte espère et qu'elle entend changer dans la mesure de ses possibilités. Là où ses contemporains français méditent généralement le présent et y résument impossibilité et possibilité de la parole, Christine redéploie le paradigme temporel, en insistant sur la nature à ses yeux essentiellement dynamique de la littérature.

L'histoire littéraire élaborée au XIX^e siècle distinguait « Moyen Âge » et « Renaissance », un âge sombre, tourmenté et guetté par l'extinction de la pensée et un temps glorieux, à la fois nourri de l'Antiquité et tourné vers l'avenir. L'étude de la littérature en moyen français a particulièrement souffert de cette représentation clivée, car l'étude des XIV^e et XV^e siècles a été ainsi séparée artificiellement de celle du XVI^e siècle. Certes, lorsqu'en 1558 Du Bellay médite sur les ruines de Rome dans les *Regrets*, il semble plus proche du Pogge que de Guillaume de Machaut. En réalité, nous semble-t-il, il se place au confluent de deux poétiques littéraires qui se sont développées parallèlement, aux XIV^e et XV^e siècles, en Italie et en France.

p. 87 L'art et la littérature cisalpins articulent l'idée du chantier au mouvement traditionnel de *renovatio* du passé. La construction des œuvres puise son dynamisme dans un mouvement diachronique, le projet reposant sur un retour en arrière - ce que l'on pourrait appeler une « poétique nostalgique ». Se tournant vers l'autre versant de cette conception pré-moderne du temps, les régions francophones méditent davantage sur la crise du présent. La ruine étant contemporaine, le temps ressenti comme fracturé, la poétique n'est pas nostalgique mais mélancolique. Autant que Fortune, Mélancolie, *Mère Ancolie* comme l'écrivent souvent les poètes, est leur inspiratrice ambiguë, qui détruit le discours autant qu'elle le permet. C'est en luttant contre sa propre impossibilité que l'écriture approfondit sa réflexivité. Fragmentée, discordante, dialogique ou polyphonique, l'œuvre se pense moins comme construction monumentale que comme chantier.

L'exploration de ces deux voies complémentaires ne s'est pas déroulée dans une méconnaissance réciproque. Au cours du XV^e siècle, les contacts entre les univers culturels français et italiens sont nombreux. Certaines œuvres interrogent l'opposition ou la complémentarité de ces esthétiques : *Les Douze Dames de Rhétorique* en sont peut-être le meilleur exemple. Rédigée en 1463, cette œuvre est une correspondance polémique devenue livre. Elle met aux prises deux poètes, l'un revenant d'Italie, Jean Robertet, l'autre, George Chastelain, à cette époque maître incontesté de la littérature française. À la défense, entreprise avec fougue par Robertet, d'une esthétique fondée sur la *renovatio* glorieuse du passé romain, impliquant pratique de la langue latine, inspiration venue des Anciens et reçue des Muses, Chastelain oppose la conscience mélancolique d'une parole contemporaine fragile et les douze allégories du processus de création que sont les Dames de Rhétorique. Le poète est, à ses yeux, moins l'architecte triomphant d'une renaissance que le tain du miroir, où les éléments de l'univers se reflètent pour tendre, à travers le chantier de l'écriture, vers leur impossible totalité.

Je suis un tout de la moindre maisnie
Du ciel, de l'aer, de la mer, de la terre
Gros comme un plomb et fraile comme un verre²³.

ESTELLE DOUDET

²³ G. Chastelain et J. Robertet, *Les Douze Dames de Rhétorique*, éd. D. Cowling, Genève, Droz, 2002, épître en vers de Chastelain, strophe 29, p. 168.