

## AUX FRONTIÈRES DU PROSIMÈTRE

George Chastelain et le théâtre

Estelle Doudet

Le soleil revient comme un souci  
Après l'éclat incohérent du théâtre nocturne  
Traîner sur l'horizon le même lent cothurne  
Pour disparaître de nouveau derrière ce rempart  
D'espace libre [...]  
Et mes seuls vers ne sont plus sur mon front que ces rides  
Résumant comme une épitaphe mon destin.  
Déjà le mètre me fatigue et le rythme, incertain,  
Ne me saisit qu'à la façon d'un automate.  
Comme si le poison versé sur la flèche sarmate  
M'engourdissait, ou cette neige qui s'abat  
En tourbillons ardents pareils au rêve d'un combat  
Sous Troie : Achille avec son panache et sa lance,  
Fantômes d'Hector, des chevaux hennissant en silence,  
Et tout ce marbre vague où pèse un plomb épais<sup>1</sup>...

Aux frontières des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles apparaît en France une nouvelle génération d'écrivains vernaculaires. D'abord connus pour leurs réalisations flamboyantes en poésie, ceux que la postérité a nommés les Rhétoriciens ont été définis comme des artistes de la prose, instrument de l'historiographie et des discours moraux dont ils avaient souvent la charge officielle. Animés d'une solide confiance dans les pouvoirs de la littérature, ces auteurs, loin d'opposer seconde et première rhétoriques ou de dissocier l'héritage médiéval de leur ambition de « lointains imitateurs des orateurs antiques », comme le dit Alain Chartier au début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, mettent à l'honneur un genre d'écriture particulier, le prosimètre.

<sup>1</sup> J. Réda, « Ex Ponto, V », *Lettre sur l'univers*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>2</sup> A. Chartier, *Le Quadrilogue invectif*, éd. E. Droz, Paris, Champion, CFMA, 1923, p. 1. Sur l'engagement que suppose cette filiation, voir P.-J. Roux, « Alain Chartier devant la crise du pouvoir », in *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance*. actes du congrès

Le terme, rendu célèbre dans la critique française par Paul Zumthor<sup>3</sup>, s'inspire d'un genre latin dont la fortune a été rappelée par Ernst-Robert Curtius<sup>4</sup>. En effet le prosimètre n'est pas une invention des Rhétoriciens, puisqu'il puise sa source dans la tradition latine tardive représentée par la *Consolatio Philosophiae* de Boèce et par les œuvres de Martianus Capella. Le choix d'une écriture double, en prose et en vers, souligne, par une pédagogie de la *varietas*, le véritable but de ces discours : *placere et docere*, enseigner par le plaisir du texte la sagesse de l'esprit. Cette tradition, comme l'a montré dans un ouvrage récent Nathalie Dauvois<sup>5</sup>, a connu des successeurs célèbres dans le Moyen Âge latin, avant qu'Alain Chartier ne s'en ressaisisse en langue vernaculaire. D'une façon significative, cette forme complexe semble devenir, entre les mains des Rhétoriciens, un *opus magnum*, un véritable « genre<sup>6</sup> ».

La résurgence de cet héritage en langue vulgaire n'est certes pas sans poser problème, puisque des siècles séparent les auteurs de la fin du Moyen Âge des écrivains latins qui lui ont donné la gloire, de Boèce à Alain de Lille. Les écrivains vernaculaires ont pourtant connu des formes unissant vers et prose : chantefable originale d'*Aucassin et Nicolette*, mélanges de ballades et autres pièces à forme fixe dans l'écriture romanesque de Jean Renart et de ses successeurs. Peut-on parler de « prosimètre » ? La question est débattue et fort épineuse. Les insertions lyriques, présentes en français dès le XIII<sup>e</sup> siècle et développées au XIV<sup>e</sup> siècle, appartiennent à une idéologie tout à fait différente du prosimètre pratiqué par les Rhétoriciens au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Non que la pratique des mélanges par les poètes vulgaires médiévaux aient été sans influence sur l'intérêt porté par les Rhétoriciens à la « forme mixte<sup>7</sup> ». Cependant le prosimètre n'est pas, semble-t-il, une simple technique de *distributio* entre les deux rhétoriques – même si son nom tend à insister surtout sur cette répartition. Il semble également lié à une véritable idéologie littéraire. Or son émergence massive dans la littérature vernaculaire française entre 1460 et 1520, si l'on excepte le précurseur que représente Alain Chartier, le rend contemporain du groupe des Rhétoriciens qui le choisissent

<sup>3</sup> P. Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poésie des Grands Rhétoriciens*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 240-241.

<sup>4</sup> E.-R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. J. Bréjoux, Paris, PUF, « Agora », 1986.

<sup>5</sup> N. Dauvois, *De la satura à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, « Études et essais sur la Renaissance », n° 22, 1998.

<sup>6</sup> C'est le terme qu'emploie, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le critique Henri Guy, pourtant juge peu indulgent de cette pratique : *Histoire de la poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. I : *L'École des rhétoriciens*, Paris, Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », IV, 1910, p. 102.

<sup>7</sup> N. Dupire, *Jean Molinet. La vie, les œuvres*, Paris, Droz, 1932, p. 157.

précisément comme l'expression d'une poétique, c'est-à-dire d'un système de pensée et d'écriture cohérent<sup>8</sup>.

Si l'on croise donc les définitions les plus récentes proposées par Paul Zumthor, Claude Thiry et Nathalie Dauvois<sup>9</sup>, le prosimètre des Rhétoriciens apparaît comme un ouvrage d'une certaine longueur, rédigé par un seul auteur, et où l'alternance massive entre prose et vers n'obéit à aucune hiérarchie d'insertion ou de glose entre les deux écritures<sup>10</sup>. Cette forme est liée à l'utilisation presque constante de l'allégorie, soit comme cadre général, soit sous forme de personnifications dialoguant avec ou devant le narrateur. L'auteur de prosimètre est le plus souvent chargé d'une mission curiale. Son œuvre s'enracine en général dans une crise, politique, morale ou personnelle, que le prosimètre a pour mission d'expliquer et de résoudre<sup>11</sup>. Le tissage des vers et de la prose exprime le trouble qui frappe le narrateur et son époque et cherche à retrouver la concorde – terme qui peut passer pour la définition idéologique du genre. Le dessein de l'ensemble est encomiastique.

Expression d'une totalisation rêvée des écritures, le prosimètre apparaît au lecteur moderne comme une sorte de frontière. Forme pratiquée en langue vernaculaire au passage de deux siècles, voire de deux époques, Moyen Âge et Renaissance, il est l'expression d'une évolution là où l'on a souvent privilégié une rupture. Frontière de deux rhétoriques différentes, le « genre » se veut non pas hétéroclite, mais fondé sur la fusion et la variété

<sup>8</sup> Nous nous inscrivons donc en faux contre les critiques qui parlent de « prosimètre » pour qualifier les insertions lyriques d'une part et la chantefable d'autre part. Pour un exemple récent de cette position, voir S. Mazzoni Peruzzi, « Du nouveau sur *Aucassin et Nicolette* », in J. Lecoite, M.-Cl. Thomine, I. Pantin et C. Magnien (éd.), *Devis d'amitié. Mélanges offerts à Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, p. 39-69.

<sup>9</sup> P. Zumthor, *op. cit.* ; N. Dauvois, *op. cit.* ; Cl. Thiry, « Au carrefour de deux rhétoriques : les prosimètres de Jean Molinet », in P. Wunderli (éd.), *Du mot au texte*, actes du III<sup>e</sup> colloque international sur le moyen français (Dusseldorf, 17-19 septembre 1980), Tübingen, Narr, « Tübinger Beiträge zur Linguistik », n° 175, 1982, p. 213-227. Cela exclut donc les ouvrages où un personnage est spécialisé dans l'utilisation d'une rhétorique.

<sup>10</sup> Contrairement aux diverses catégories de « prosimètre intégré » et « prosimètre occasionnel » proposées par Zumthor (*op. cit.*, p. 242), il semble que la critique plus récente s'oriente vers une restriction de la définition. Le rapport de glose entre prose et vers ou l'insertion des harangues que l'on trouve chez Jean Marot, ou encore chez Destrées dans la *Vie de sainte Marguerite*, ne sont plus considérés comme des signes du genre. Ne sont acceptés comme tels que les prosimètres où « l'ubiquité » vers/prose, comme le dit Cynthia Brown à propos de *La Ressource de la Chrestienté*, obéit à une nécessité interne (cf. A. de la Vigne, *La Ressource de la Chrestienté*, éd. C. J. Brown, Montréal, Ceres, 1989, p. 28 sq.). Sur le problème du rapport de glose entre vers et prose, voir Cl. Thiry, article cité, p. 221-222.

<sup>11</sup> Cl. Thiry, dans son article fondateur (art. cité) a souligné qu'il existait également des prosimètres autres que ceux de « crise » chez les rhétoriciens. Mais l'idéologie générale de *varietas* et de *concordia* demeure.

d'écritures sans doute beaucoup moins éloignées dans l'esprit des auteurs que l'on ne le croit aujourd'hui. Frontière et union enfin de divers savoirs, de divers thèmes littéraires puisque le prosimètre des Rhétoriciens mêle déploration, satire, motifs pastoraux, songes allégoriques et montre, en tant qu'œuvre narrative, une nette attirance vers la théâtralisation. Écriture expérimentale, parfois déroutante ; œuvre mosaïque et pourtant profondément cohérente dans son dessein.

On peut sans doute discuter du bien-fondé d'une définition moderne transformant en « genre » une pratique d'écriture peu théorisée par les contemporains. C'est pourtant une autre frontière qui nous intéresse ici et un autre problème. Qui sont véritablement les auteurs de prosimètre au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ? Paul Zumthor a le premier confondu la pratique du prosimètre vernaculaire avec l'histoire de la Grande Rhétorique bourguignonne.

Forme solennelle, réalisée par l'allégorèse et réservée aux arguments politiques et moraux, le prosimètre, de Chastelain à Lemaire, durant un demi-siècle, porte masque princier, au sein de la scène curiale<sup>12</sup>.

On peut supposer que Paul Zumthor entend symboliser par ces noms le début et la fin communément admises du groupe. Or si Jean Lemaire est sans conteste un brillant auteur de prosimètre, le cas de Chastelain est beaucoup plus délicat. Aucune de ses œuvres ne correspond totalement à la définition donnée ci-dessus. Ce qui est sans doute chez Paul Zumthor une facilité d'expression a le mérite de rappeler ce que l'on peut nommer « le problème Chastelain ». Auteur dérangeant, le premier des Rhétoriciens rentre mal dans la construction critique du *Masque et la Lumière*. Pourquoi alors Paul Zumthor le cite-t-il à propos d'un genre qu'il n'a pas abordé ? Y a-t-il chez Chastelain une absence totale de prosimètre – ce qui ne laisse pas d'être curieux – ou plutôt une attitude particulière envers ce type d'écriture ? Que peut-elle nous apprendre sur l'écriture du prosimètre des Rhétoriciens ? C'est que nous souhaiterions examiner ici.

Le lecteur qui, guidé par les indications du *Masque et la Lumière*<sup>13</sup>, part à la recherche de la forme prosimétrique chez Chastelain, s'expose donc à ne rencontrer dans les œuvres de ce dernier que déception et incertitude. Trois raisons pouvaient cependant pousser Zumthor à voir en Chastelain un auteur de prosimètre. Sous la plume de Paul Zumthor, on l'a vu, la forme

« prosi-mètre » se découvre mise en œuvre d'une idéologie. Cette écriture particulière cesse d'être une technique pour devenir aux yeux de la critique un « genre » : œuvre monumentale, dont le but, didactique et politique, est l'éloge. Chastelain est le premier auteur à bénéficier du statut d'historiographe et d'orateur officiel d'un duché sous le règne de Philippe de Bourgogne. Sa nomination à ce poste en 1455 est exceptionnelle. Elle prend aux yeux de Chastelain l'aspect presque mystique d'une révolution personnelle. Il rompt avec la poésie amoureuse pour spécialiser son écriture dans le champ politique et encomiastique. Il ne s'agit pas d'une restriction de sa pratique à un thème, mais d'un redéploiement de son talent, de toutes les potentialités du langage à sa disposition vers l'éloge et le blâme, d'un engagement total de l'œuvre dans le domaine politico-moral.

L'écriture chez Chastelain naît dans la crise : crise historique des multiples conflits et problèmes qui traversent son époque, crise littéraire car l'écrivain est conscient que le monde peut être menacé par les usages négatifs de la parole. Chastelain croit fermement dans les vertus et les dangers du langage, de l'écriture et de la lecture : cette écriture qui fait de lui à la fin de sa vie ce qu'il a toujours rêvé être, un aristocrate ; cette écriture qui transforme, par la grâce de la littérature, son prince en héros. Cette transfiguration n'est pas pour lui une vaine flatterie offerte par un auteur stipendié à son commanditaire. Elle est le dévoilement, au sein du contingent, d'une vérité transcendante. La mission du rhétoricien, telle que l'invente Chastelain, est à la fois simple et écrasante. Comptable de l'ordre du monde, il doit marier dans son œuvre l'éloge et le vitupère, le vers et la prose, pour faire surgir de l'histoire contemporaine et de ses troubles ce que Jean Lemaire nommera plus tard la « concorde », la paix politique, idéologique, littéraire qui se résout en gloire éternelle. L'équilibre exigé est difficile car blâmer, attaquer les abus, c'est-à-dire participer au désordre des sens, fût-ce pour dénoncer ce désordre, est toujours dangereux. Il faut donc jouer sans cesse sur « le masque » et « la lumière », comme le dit Zumthor, ou ce que j'appellerais plutôt « la transparence » et « la profondeur », la contingence et la transcendance, la fiction et la vérité. La littérature selon Chastelain est affaire d'harmonies et de tensions, constamment prise entre la dénonciation de la discorde (guerres, princes méprisables, peuples oublieux de Dieu, problèmes personnels et universels) et la construction de la louange (paix, gouvernement idéal, union des hommes, gloire personnelle et universelle).

On reconnaît dans cet exposé les principes mêmes qui fondent l'idéologie du prosimètre définie par Paul Zumthor. Il est donc assez étonnant qu'une telle poétique ne s'exprime pas naturellement chez son inventeur dans la forme qui paraît lui être destinée. On pourrait alléguer que le prosimètre ne prend sa pleine expansion qu'après la carrière de George Chastelain.

<sup>12</sup> *Le Masque et la Lumière*, op. cit., p. 242.

<sup>13</sup> Notons que des critiques plus récents du prosimètre, comme Nathalie Dauvois, ne citent pas Chastelain, mais sans s'interroger sur cette curieuse absence chez le disciple de Chartier et le maître de Jean Meschinot et de Jean Molinet.

Cependant l'exemple du *Livre de l'esperance* d'Alain Chartier, l'activité de son contemporain Jean Meschinot suffisent à prouver que cet argument chronologique est peu satisfaisant.

Le lecteur opiniâtre peut trouver une seconde raison à la citation zumthorienne liant Chastelain et le prosimètre. Il est clair que Chastelain occupe une place de fondateur au sein du groupe et de la pensée des Rhétoriciens. Il est conscient de cette position qu'il a d'ailleurs patiemment construite lui-même en entretenant des relations suivies avec ses disciples ou jeunes collègues. Or celle-ci a fait de lui pour ses successeurs... un héros de prosimètre ! En 1476, Jean Robertet pleure la disparition de son maître dans *La Complainte sur la mort de maistre George Chastelain*<sup>14</sup>. Le narrateur, tourmenté de chagrin, s'assoupit en pensant au défunt. Il voit apparaître Nature, bouleversée par le décès de l'écrivain, et Art, suivi de la silencieuse Dame Ymitacion, qui, plus optimiste, rappelle que le « contemporain capital » Chastelain est désormais entré au rang des classiques, pour la grande gloire de son siècle et de la littérature française.

J'ay regardé es Triumphe Petrarque  
 Qui d'hystoires reciter fut monarque,  
 Où j'ay trouvé maint homme de renom :  
 Herodotus, Periande et Plutarque,  
 Metrodore, Crixippe et Anaxarque,  
 Intrepide Aristipe et Zenon,  
 Et cent autres dont je laisse le nom,  
 Qui tous ont bruit et louange extresme :  
 Georges peult bien estre loué de mesme<sup>15</sup>.

Ce prosimètre, où prose et vers débattent puis s'unissent dans l'éloge, annonce les constructions de Jean Lemaire dans *La Plainte du désiré* en 1504<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> J. Robertet, *Œuvres*, éd. M. Zsuppan, Genève, Droz, 1970, p. 159-178. Cf. Fr. Cornilliat, *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, p. 99-101.

<sup>15</sup> J. Robertet, *op. cit.*, p. 174.

<sup>16</sup> En s'engageant dans un débat qui inspirera peut-être Lemaire de Belges dans *La Plainte du désiré*, Art choisit le succès littéraire et rétablit l'équilibre détruit que Nature pleurait. Une nouvelle concorde entre les deux motifs s'engage, pour la plus grande gloire de l'éloquence. La voie syncrétique ouverte par Jean Robertet, notamment entre l'inspiration des Muses et la forge de Nature, dévoile de plus en plus ses problèmes, comme en témoigne *Le Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais. Elle est pourtant le socle où s'édifieront, à travers les tentatives des rhétoriciens, les conceptions de la Pléiade. Sur *La Plainte du désiré*, voir l'étude de Fr. Cornilliat, « Or ne mens ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1994, p. 742 sq.

Le même Jean Lemaire compose en 1505 sa *Couronne margaritique*. Œuvre offerte à sa protectrice Marguerite d'Autriche après la mort de l'époux de cette dernière, le prosimètre tresse la couronne de l'éloge en plaçant au centre de la construction versifiée les figures de dix hommes célèbres. Leurs discours en prose disent les vertus de Marguerite, tout en incarnant chacun une lettre de son nom. Cet acrostiche personnifié place Chastelain, gardien de la lettre U, la cinquième lettre, au centre du patronyme princier. Il représente l'urbanité, la capacité à manier avec dextérité la parole et à obtenir par elle la concorde des cœurs dans le monde de la cour. C'est une vertu essentielle de Marguerite ; c'est la seule qualité qui soit liée au langage. Elle est donc logiquement incarnée par le maître des Rhétoriciens.

Urbanité est une elegance, une courtoisie ou une gaillardise de deviser plaisamment en resjouissant les assistans sans les fascher : et est Urbanité moyenneresse de deux extremes, cestasavoir de dicacité et rusticité : par dicacité, on peult entendre irrision, baverie, moquerie ou braguerie en paroles : et par rusticité, vilenie, rudesse, ineptitude et malplaisance en langage<sup>17</sup>.

Ici, comme l'a noté Daniel Ménager<sup>18</sup>, il n'y a pas débat entre la vérité de la prose et l'ornement des vers : tout repose sur la concorde des styles exprimant la perfection de la commanditaire. La citation des pères littéraires dans l'écriture du prosimètre est fréquente, Chastelain en est l'illustration. Elle est un moyen habile de conjuguer l'harmonie de cette forme complexe, son but encomiastique et le rappel d'un Parnasse français en construction, garant de l'éternité de cette nouvelle littérature.

Chastelain à la source idéologique du prosimètre ; Chastelain dans ses réalisations les plus réussies, mais sous la plume de ses successeurs ; Chastelain lui-même, auteur sans prosimètre... Mais, et c'est peut-être la troisième raison du choix de Paul Zumthor, le premier rhétoricien semble explorer, plus ou moins sciemment, les frontières de cette écriture.

Héritier des poètes français du XIV<sup>e</sup> siècle, lecteur averti, comme ses contemporains, de Boèce et après lui de Chartier, lui-même prosateur aussi bien qu'auteur lyrique, Chastelain a été indéniablement fasciné par les montages textuels qu'offre la rencontre des deux rhétoriques. La plupart de ses œuvres d'importance explorent les diverses possibilités d'insertion et de mélange des écritures. Des textes versifiés peuvent apparaître dans un livre en prose, comme c'est le cas du *Temple de Bocace*<sup>19</sup>. L'insertion d'une pièce

<sup>17</sup> J. Lemaire de Belges, *Œuvres complètes*, éd. J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969, t. IV, p. 104.

<sup>18</sup> D. Ménager, « La concorde des deux langages : vers et prose chez Jean Lemaire de Belges », in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Anlotte*, Paris, Sedes, 1988, p. 15-25.

<sup>19</sup> *Le Temple de Bocace*, éd. S. Bliggenstorfer, Berne, Francke, « Romanica Helvetica », n° 104, 1988.

lyrique peut avoir lieu dans un ouvrage en vers, comme dans *L'Épithaphe de Pierre de Brézé* et *L'Oultré d'amour*. Ces jeux de construction, fréquents dans la littérature de son temps et qui ne se développent jamais chez lui sous la forme strictement définie du prosimètre, présentent cependant une originalité, puisque tous se construisent sur le mode de l'épithaphe.

L'écriture de Chastelain pourrait se définir comme une poétique de l'inscription<sup>20</sup>, où la gloire des disparus rayonne à travers les siècles. « Lorsque la main pourrie en terre reposera sous divine mercy » promet le *Proesme* du livre VI de la *Chronique* (IV, 14), l'œuvre glorifiera encore le nom du prince comme celui de l'auteur. Cette conscience aiguë de la pérennité d'une écriture qui peut sauver l'homme de son destin transitoire se traduit par la succession de défunts ressuscitant au fil des textes pour réclamer une survie littéraire : personnages mythologiques tel Hector ou Achille dans *Les Épithaphe d'Hector*; princes du *Temple de Bocace*; dame aimée qui déclenche la parole de l'éloge et de la déploration dans *Le Miroir de mort* ou dans *L'Oultré d'amour*. L'épithaphe, forme par excellence de l'insertion, apparaît comme une écriture de l'intermédiaire, entre vie et mort, entre fixité gravée et mouvement d'une parole qu'elle inspire, passé rappelé et future lecture.

Autre type de montage, le contre-point de la prose et des vers dans des œuvres à dimension allégorique. Il semble que la définition du prosimètre se rapproche. Rien n'est pourtant moins sûr. *L'Entrée du roy Louis en nouveau règne*<sup>21</sup>, qui salue en 1461 l'avènement de Louis XI, met en parallèle une allégorie mystique et son élucidation à divers degrés par l'auteur. La prose qui narre la vision de la Nativité et la glose de la Sainte Famille enferme quatre pièces de vers. Le livre se présente sous un double aspect : un discours prosaïque, alternant une allégorie et sa glose, dans un cadre onirique traditionnel ; des textes versifiés, insérés dans la prose, qui ajoutent une réflexion littéraire et morale sans pourtant gloser le discours prosaïque. L'alternance prose/vers a plutôt ici un rapport de scansion d'un discours par l'autre, sans que change l'émetteur du discours, qui est toujours le narrateur. Ainsi dans la deuxième insertion versifiée, l'écrivain fait allusion à l'importance des intertextes bibliques :

Maints misteres amirables [...]

Dont l'Esriture est plaine<sup>22</sup>.

Y a-t-il un rapport avec la glose religieuse du royaume que vient d'effectuer le prosateur ?

Ne sont en ce trescler royaume, qui est ung entier corpz, trois fondemens angulaires, les plus especiaux de la terre, et lesquelz, en leur haute construction et par vertu du chiment qui les lye, ne sont a miner, ne a mettre a l'envers ? Qui sont ils, ces fondemens ? Ne sont ce les trois estats, principaulx membres de la chrestienté, et sur lesquels la maison de Dieu se repose et desquels tout ce que bon est depend et resulte ? N'y est pas le fons et la parfonde clergie du monde et de toutes sciences ? N'y est pas le vif torrent infaillible de lumiere et tresor de la foy ? N'y est pas le conserve veritable a qui toute l'Église militant prend recours et de qui, pour la faire atteindre a triumphe, se tire ce qui estaint son venin contraire<sup>23</sup> ?

De la prose aux vers, le lecteur est invité, sans pourtant être guidé, à affronter un kaléidoscope de thèmes signifiants : la plénitude de l'écriture biblique, qui pose la question d'une plénitude rêvée de l'œuvre littéraire ; la puissance du jugement divin, que l'écrivain aspire à mimer dans son texte par divers moyens rhétoriques. L'insertion lyrique ne répète pas ici la prose. Elle pare le texte de ses « misteres » et propose un autre rythme de lecture. Prosimètre ? Pas tout à fait, à notre avis. À la source du texte, il n'y a ni crise nécessitant une prise de conscience politique et morale, ni plaie appelant consolation et guérison. Ce curieux ouvrage se construit plutôt, à partir d'un événement contemporain jugé joyeux (même si l'opinion de Chastelain sur Louis XI se modifiera radicalement par la suite), comme une réflexion de l'écrivain sur ses propres moyens littéraires : à quoi sert l'allégorie politique et religieuse ? Comment bien lire et bien comprendre ? Le fonctionnement de l'éloge plutôt que son but semble être au cœur des réflexions de Chastelain. D'autre part, l'ubiquité de la forme n'atteint pas la complexité d'un véritable prosimètre<sup>24</sup>.

En déchiffrant ces divers exemples de montages, soit thématique à travers l'insertion de l'épithaphe, soit à visée exégétique comme dans *L'Entrée du roy Louis*, le lecteur comprend mieux les hésitations des critiques sur le rôle de Chastelain face au prosimètre et sans doute les partage. Pourquoi cette forme, qui souhaite conjuguer contingent et absolu dans le but de conserver

<sup>23</sup> *Ibid.*, f. 183r°-v°.

<sup>24</sup> Il faut ici remarquer que la définition moderne du prosimètre est encore expérimentale et demande à être affinée. Telle qu'elle a été résumée ici à partir des acquis les plus récents, elle pourrait remettre en cause la définition de certains textes, comme *Les Lunettes des princes* de Jean Meschinot. Certes le thème est inspiré de la *Consolatio* boécienne, mais l'alternance prose/vers se réduit à l'insertion de deux brefs discours en prose de l'acteur au sein de vastes strophes versifiées... Peut-on juger cela suffisant ? Ce qui définit le prosimètre est-il alors son idéologie aux dépens de sa forme ou le contraire ?

<sup>20</sup> Selon l'expression de Daniel Poirion, dans « Les tombeaux allégoriques et la poétique de l'inscription dans le *Livre du Cœur d'amours esprits* de René d'Anjou (1457) », in *Comptes rendus des séances pour l'année 1990 de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, Paris, 1991, p. 321-334, en part. p. 322.

<sup>21</sup> *L'Entrée du roy Louis en nouveau règne*, in *Œuvres*, éd. J. K. de Lettenhove, Bruxelles, F. Heussner, 1863-1866, 8 volumes, vol. VII, p. 1-35 ; réimpression Slatkine, Genève, 1971, 4 volumes.

<sup>22</sup> *Ibid.*, vol. VII, p. 9 ; Florence, BL, ms. mediceo-palatino 120, f. 183v°.

la gloire des hommes, n'est-elle pas abordée par Chastelain? On ne peut postuler chez cet auteur ni la crainte de construire des ouvrages ambitieux, ni le rejet d'une forme dont l'idéologie lui convient si bien. Les *Temples* de Jean Lemaire de Belges, de Jean Bouchet et de bien d'autres suivront le modèle du *Temple de Boccace*, en transformant le montage qui ouvre cette œuvre de Chastelain en la complexe structure du genre. Nous n'avons pas de réponse à cette question, si ce n'est qu'elle ramène encore une fois l'attention sur la curieuse position du fondateur sans disciples, et pourrait-on dire sans innovations techniques, que semble avoir voulu être George Chastelain à l'origine de la Grande Rhétorique.

« Sans innovations techniques » est pourtant exagéré. Chastelain ne dédaigne pas d'expérimenter de nouvelles formes qui concrétisent l'originalité de ses idées. Il reste donc à déchiffrer une œuvre incarnant précisément la rupture de l'écrivain avec la littérature qu'il a pratiquée au début de sa carrière – une œuvre qui mérite une attention particulière dans cette exploration d'un « genre » : *Les Epitaphes d'Hector*, première « pièce de théâtre » qui nous soit parvenue de lui, le seul ouvrage de Chastelain qui, en 1454, met sur scène une véritable structure de prosimètre<sup>25</sup>.

L'année 1454 est sans doute l'apogée du règne de Philippe le Bon. Chef respecté du riche et étendu duché bourguignon, arbitre des puissances européennes au sortir de la guerre de Cent Ans, ce prince comblé par la fortune rêve de parfaire sa gloire en reprenant le projet de Croisade qui hante encore les consciences européennes. La prise de Constantinople par les troupes turques l'année précédente et le souvenir de Jean sans Peur, héros malheureux de Nicopolis, sont aussi des arguments de poids. Les efforts de Philippe, une fois obtenue la pacification de ses immenses territoires, visent donc à assurer ses alliances avant de se mettre en route. Pour cela, conseillers et diplomates bourguignons déploient une politique de conciliation ou de réconciliation, notamment envers le royaume de France. La méfiance de Philippe face aux intentions anglaises renforce l'importance de la concorde franco-bourguignonne. Après le légendaire banquet du Faisan, où Philippe et ses nobles éblouissent l'Europe par une fête magnifique et par le serment d'un prochain départ vers l'Orient, le duc décide d'assurer sa descendance en mariant son fils unique Charolais à sa nièce, la fille du duc de Bourbon.

À l'automne 1454, le duc se rend à Nevers pour négocier les conditions du mariage. Il y retrouve sa sœur Agnès de Bourbon, la comtesse de Clermont, belle-fille des Bourbons et fille de Charles VII, le comte de Nevers et Charles d'Orléans, qui, depuis son mariage avec Marie de Clèves, joue le

rôle d'un ambassadeur officieux entre la Bourgogne et la France. Les négociations de Nevers sont donc un moment d'union affichée entre les grands du royaume mais aussi de tensions politiques. Philippe, furieux de l'attitude louvoyante de Bourbon, quitte Nevers sans avoir obtenu la dot désirée. L'assemblée se sépare donc sur un échec.

Olivier de la Marche et George Chastelain accompagnent le duc Philippe à Nevers. Ils sont en charge des fêtes, qui, durant ces trois jours, devront réjouir la noble assemblée, mais aussi insister sur les vertus de la concorde aristocratique : ne voit-on pas autour de la table de négociation les anciens ennemis d'hier, Bourgogne et Orléans? En 1454, Chastelain est un homme de confiance que Philippe a jusqu'ici employé pour ses talents diplomatiques et sa bonne connaissance des affaires françaises. Il est généralement en charge de missions délicates dont les comptes ducaux gardent des traces laconiques<sup>26</sup>.

Chastelain possède également une bonne réputation d'écrivain : à un peu moins de quarante ans, il est connu pour ses œuvres amoureuses et morales, comme *Le Miroir de mort* ou *L'Oultré d'amour*. Les « mystères » joués sous sa direction à Nevers ne sont sans doute pas sa première collaboration avec son complice et ami Olivier de la Marche. Il est cependant, cette fois, en charge de la totalité d'un spectacle : il rédige pour l'occasion ce qui semble être sa première pièce de théâtre, *Les Epitaphes d'Hector*, et en est le metteur en scène, surveillant attentivement la confection des costumes<sup>27</sup>. Les comptes du duché rappellent d'autre part la rémunération de quatre personnes pour ce jeu, trois acteurs et Chastelain. La critique a parfois noté que, la pièce ne comportant que trois rôles, George avait été récompensé pour sa rédaction. C'est oublier que le drame compte quatre rôles, puisque *l'acteur* adresse au public les *captationes* que sont le prologue et l'épilogue. Chastelain joue-t-il ce quatrième personnage, sous le masque du meneur de jeu? Rien ne permet d'affirmer, ni d'infirmer cette hypothèse. Mais une telle pratique de la part des fatistes, depuis l'exemple d'Arnoul Gréban, semble cependant assez répandue à cette époque.

*Les Epitaphes d'Hector* représentent une charnière essentielle dans l'œuvre de Chastelain. Le drame de Nevers est le premier exemple connu de son écriture dramaturgique. Il est un des premiers emplois chez Chastelain d'une thématique mythologique à la mode utilisée dans un but politique – thème de création qui va devenir par la suite le terrain privilégié du moraliste et de

<sup>26</sup> Cf. Gr. Small, *George Chastelain and the Shaping of Valois Burgundy*, Suffolk, Boydell Press, 1997, p. 52 *sq.*

<sup>27</sup> Comptes ducaux, Archives du Nord, B. 2017, f. 237v° : « À George Chastelain, pour convertir et employer en certains habillemens pour aucuns jeux que Monseigneur a fait jouer devant lui, en la ville de Nevers, XIII francs, IX gros royaux. »

l'historiographe princier. C'est peut-être enfin le premier de ses grands succès publics. Si la *Chronique* de George Chastelain reste pudiquement muette sur les fêtes de Nevers, on trouve plusieurs témoignages contemporains de l'admiration que suscita la pièce : un de ses spectateurs, Charles d'Orléans, semble avoir pris contact par la suite avec Chastelain et La Marche – bien que le séjour à Blois de ces derniers soit difficilement datable<sup>28</sup>. Outre les échos dans les chroniques et mémoires, deux faits viennent souligner cette remarquable réussite. Le premier est l'étonnante diffusion du texte. Il est connu dans au moins neuf témoins du xv<sup>e</sup> siècle, exécutés pour le public bourguignon et la cour de Philippe le Bon, mais aussi pour une réception française, certains ouvrages étant réalisés dans la région de Blois et de Dreux. Au xvii<sup>e</sup> siècle, le texte connaît également deux éditions parisiennes, dont celle de Galiot du Pré, qui, en 1527 puis en 1530, le publie dans une collection de « classiques » français célèbres.

Ce texte à succès, comme l'ont peut-être ressenti les spectateurs, est aussi un texte de rupture pour son auteur. Chastelain y abandonne la poésie amoureuse pour s'engager sur la voie du politique et de l'épidictique. Ce choix est entériné, six mois après la représentation, par Philippe de Bourgogne. En juin 1455, jugeant que George Chastelain est « expert et congnoissant » en « choses nouvelles et morales », le prince crée pour lui le poste d'historiographe officiel du duché<sup>29</sup>. La croisade projetée n'aura pas lieu. Philippe choisit finalement la littérature et l'histoire pour garder dans l'esprit des hommes la mémoire de son règne et de sa gloire – mémoire et gloire qui forment le distique central des *Épithètes d'Hector* et qui résument la mission du futur indiciaire. Tant d'indices incitent à s'interroger sur le sens politique des *Épithètes d'Hector*, mais plus encore sur leur signification littéraire. Pourquoi Chastelain fait-il de la scène l'espace d'expérimentation d'une nouvelle écriture, elle-même expérimentale : la forme, unique dans son œuvre, d'un prosimètre ?

Résumons rapidement l'action. Après un prologue récité par l'acteur, invitant le public à interpréter le mieux possible la signification de ce qui va être joué, la scène s'ouvre avec l'arrivée d'Alexandre le Grand dans un lieu que l'on suppose être un cimetière, près de Troie<sup>30</sup>. Deux pierres tombales

<sup>28</sup> Cf. Gr. Small, *op. cit.*, p. 99-100.

<sup>29</sup> « À George Chastelain, escuyer, panetier de Monseigneur le duc de Bourgogne [...] par considération de ce qu'il est tenu de mettre par escript choses nouvelles et morales, en quoy est expert et congnoissant, aussi mettre en fourme par maniere de cronicque fais notables dignes de memoire advenus par chi-devant et adviennent et puellent advenir souventes fois... » (Archives du Nord, B. 9880, f. 29)

<sup>30</sup> Les rubriques des manuscrits mêlent des résumés thématiques à de véritables indications scéniques et sont donc à manipuler avec précaution et non comme de vraies didascalies. Le texte récité souligne lui aussi parfois des changements de scène.

gravées d'épithètes se dressent là, offertes à la lecture du roi. Celui-ci découvre qu'il s'agit de celles des deux anciens ennemis, Achille et Hector. Leur lecture lui inspire quelques réflexions sur la gloire des Anciens et une louange d'Achille, vainqueur du plus grand des héros troyens. L'éloge provoque l'apparition soudaine d'Hector. Est-ce un fantôme, réveillé par sa gloire ainsi ternie ? Sommes-nous tout à coup descendus au royaume des morts ? Le texte maintient l'ambiguïté. Hector se plaint que la lecture d'Alexandre ne lui rend pas justice : il n'est pas tombé dans un combat loyal, mais a été assassiné traîtreusement. Après un débat assez animé, Alexandre se laisse convaincre. Il est alors clair qu'une ellipse temporelle a lieu, puisque les deux personnages se trouvent aux Enfers, siégeant dans un palais où se réunissent les défunts preux. Endossant le rôle de Minos, Alexandre propose à Hector de faire venir Achille pour entendre ses justifications. Le héros grec, rongé par le remords, lutte pourtant farouchement pour sa gloire. Encouragé par Alexandre, Achille présente ses excuses à Hector, disserte sur les meurtres familiaux d'où naissent des guerres et des haines inexpiables et appelle à l'indulgence et à la concorde des héros. Hector, magnanime, lui permet de reprendre son siège au sein des preux. L'acteur réapparaît pour rappeler aux spectateurs que la gloire des princes est une chose fragile et précieuse. Il salue l'assemblée au nom de Chastelain.

Cet aperçu appelle plusieurs remarques. Est-ce véritablement une « pièce de théâtre » ? Il convient, comme on sait, d'être prudent dans la qualification générique de l'ancienne littérature, en particulier à cette période. Chastelain utilise ici plutôt un procédé, la mise en scène par personnages, que le genre dont les lecteurs modernes ont l'habitude. Il est certes indéniable que l'œuvre soit « théâtrale » : elle est jouée réellement devant un public. Malgré son statisme, elle est scandée par de possibles changements de décors (épithètes, siège des preux) ; elle est construite autour d'une ellipse temporelle, entre une première scène dans le monde des vivants et les suivantes au royaume des morts, ellipse qui peut passer presque inaperçue dans le texte, ce qui laisse supposer que le décor était plus explicite. Les costumes enfin ont été réalisés avec beaucoup de soin sous la direction de Chastelain lui-même et semblent avoir été somptueux, comme il était de mise à la cour de Bourgogne<sup>31</sup>.

Il est également vrai que le thème troyen n'est pas nouveau pour la scène du xv<sup>e</sup> siècle. Il a connu, deux ans auparavant, en 1452, une réalisation de

<sup>31</sup> Comptes ducaux, Archives du Nord, B. 2017, f. 237v<sup>o</sup> : « À Simon de Briesle, brodeur de Mss le comte de Nevers pour les habillemens desdits jeux de mistere qu'il a fais, qui estoient du roy Alexandre, Hector et Archilles, XLI francs et III gros royaux. »

grande ampleur sous la plume de Jacques Milet<sup>32</sup>. *La Destruction de Troyes* a été écrite, comme le montre l'*Epistre epilogative*, pour un public aristocratique : Charles VII, Charles d'Orléans. Naturellement, Philippe de Bourgogne n'a pas été oublié. Le duc, dont on connaît l'intérêt pour les histoires antiques, a possédé immédiatement deux très beaux manuscrits de l'œuvre de Milet<sup>33</sup>. Il y avait donc une sorte de défi à faire représenter devant Charles d'Orléans et les Bourbons la seconde pièce française à thème antique, cette fois sous la plume du Bourguignon Chastelain.

Il faut cependant remarquer que George Chastelain déplace le propos de Milet. À la destruction de Troie, il substitue un bref débat d'outre-tombe. Il semble ainsi se placer dans une querelle qui traverse la littérature narrative et morale : le caractère plus ou moins ignominieux de la mort du héros troyen. En effet, les deux sources que possède le Moyen Âge diffèrent sensiblement à cet égard. Pour Benoît de Sainte-Maure et ses imitateurs, le jugement est favorable à Achille, qui tue Hector alors que celui-ci s'abaisse à dépouiller un roi grec. Puisant à la source de Darès, de nombreux autres manuscrits, dont ceux de l'*Ovide moralisé*, reprennent la version homérique qui blâme la démesure d'Achille et le sort qu'il réserve au cadavre de son adversaire<sup>34</sup>. Le sujet choisi par Chastelain est donc attendu comme une prise de position sur la différence entre combat glorieux et crime ignoble, dont les résonances politiques sont évidentes dans la réalité du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>32</sup> Sur le mystère de J. Milet (éd. Stengel, Marburg, 1883), voir les nombreux travaux de M.-R. Jung : *La Légende de Troie en France au Moyen Âge* (Bâle-Tubingen, Francke, « Romanica Helvetica », 114, 1996) ; « Jacques Milet déplorateur », in *Études littéraires sur le XV<sup>e</sup> siècle*, actes du V<sup>e</sup> colloque international sur le moyen français (Milan, 1985), Milan, Vita e pensiero, 1986, t. III, p. 141-159 ; « La mise en scène dans l'*Istoire*... », in *Atti del IV colloquio della Società internazionale pour l'étude du théâtre médiéval*, Viterbe, 1984, p. 563-580. Le mystère a-t-il été représenté ? Les critiques divergent toujours sur ce point. Un « mystère de Troie » est pourtant fréquemment représenté en Bourgogne à la fin du siècle... Cf. J. Britte-Ashford, *Le Théâtre populaire en Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*, PhD, Brigham Young University, 1972.

<sup>33</sup> Nous ne rappellerons pas ici la véritable politique culturelle qui s'épanouit sous Philippe le Bon autour de la guerre de Troie et ses légendes. Un seul manuscrit des 248 livres qui forment la bibliothèque de Jean sans Peur a un sujet troyen. À la mort de son fils, 17 manuscrits rappellent les fastes de la légende, parmi lesquels des compilations commandées par Philippe, dont la plus originale est celle de Raoul Lefèvre (*Le Recueil des histoires de Troie*, éd. M. Aeschbach, Berne, Lang, 1987). Pour ce sujet, voir le livre ancien d'Alphonse Bayot, *La Légende de Troie à la cour de Bourgogne*, Bruges, De Plancke, 1908, suivi de très nombreux articles, notamment celui de M. Cheyns-Condé : « L'épopée troyenne dans la librairie ducale bourguignonne au XV<sup>e</sup> siècle », in *Rencontres de Middelbourg et Bergen-op-Zoom. Les sources littéraires et leurs publics dans l'espace bourguignon (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, PCEEB, n° 31, 1991, p. 37-45.

<sup>34</sup> Cf. M.-R. Jung, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge*, op. cit.

Ce thème permet également à la pièce de s'inscrire dans une mode avant tout narrative<sup>35</sup> : celle du « débat d'honneur », illustrée en particulier par Jean Miélot dans *Le Débat d'honneur entre Hannibal, Alexandre et Scipion*<sup>36</sup>. Inspirée du douzième « Dialogue des morts » de Lucien, la traduction-adaptation bourguignonne, rédigée vers 1450, présente une discussion d'outre-tombe sur les motifs du renom et de la gloire entre les trois héros<sup>37</sup>. L'ouvrage de Jean Miélot propose les harangues des personnages sans cadre type onirique ou sans présence de narrateur : l'impression dramaturgique de cet ensemble narratif en est renforcée. Miélot aborde également, à travers cette œuvre, le thème de la « chose publique », dont A. Vanderjagt a montré l'importance dans la pensée politique bourguignonne de cette période. C'est la préservation de la république et son désintéret personnel qui fait triompher la gloire de Scipion sur le mérite d'Hannibal et d'Alexandre. Chastelain ne manque pas de souligner qu'Hector combat pour Troie, alors qu'Achille, de son propre aveu, se venge de querelles familiales et de chagrins personnels, comme la mort de Patrocle. N'est-ce pas une façon assez habile de rappeler la générosité spontanée d'un duc bourguignon partant à la Croisade pour le salut de tous, face à des princes français plus sensibles à leurs égoïstes intérêts ?

Pour les fêtes de Nevers, George Chastelain choisit donc avec une certaine habileté un thème à la mode, qui plaira à ses maîtres, tout en étant susceptible de nombreuses interprétations politiques. Il privilégie une histoire qui a peut-être reçu des réalisations théâtrales en France, mais qui est aussi présente dans des œuvres narratives récentes, comme les traductions bourguignonnes de Jean Miélot. *Les Epitaphes d'Hector* jouent dès le départ sur cette frontière. Le personnage de *l'acteur* est d'ailleurs l'indice d'une hésitation entre la dramatisation du narré et la narrativisation du drame. Sur la scène, *l'acteur* n'est pas un personnage actif, il ne prend en charge ni un songe, ni une vision allégorique. Pourtant Chastelain conserve sa présence au début et à la fin de sa pièce : *l'acteur* est un passeur de sens, à la fois metteur en scène de la fiction et voix morale de la glose. Alors que sa pratique sur ce point évolue par la suite, George Chastelain semble ici souligner la position ambiguë de son ouvrage entre narration et drame,

<sup>35</sup> Les neuf manuscrits conservés recueillent le plus souvent le texte en compagnie d'œuvres narratives : des chroniques, les *Histoires de Troie* de Raoul Lefèvre ; il arrive pourtant que l'œuvre soit mêlée à des ouvrages versifiés célèbres, à thème moraliste, ceux de Chartier, ceux de Molinet (*Le Quadriloge invectif, Temple de Mars*).

<sup>36</sup> Bruxelles, BR, ms. 9278-80, édité par A. J. Vanderjagt dans *Qui sa vertu anoblist. The Concepts of Noblesse and Chose Publicque in Burgundian Political Thought*, Groningen, Miélot, 1981, p. 151-180.

<sup>37</sup> Elle connaît un large succès puisque Clément Marot traduit à nouveau ce texte et s'en inspire dans « Le jugement de Minos » de *L'Adolescence clémentine*.

entre-deux générique fréquent à son époque<sup>38</sup>. Or cette ambiguïté sera précisément constitutive de l'écriture future du prosimètre sous la plume des Rhétoriciens, qui semble toujours attendre la performance tout en demeurant un « genre » narratif.

Cette première hésitation est peut-être l'indice d'un autre choix de la part de l'auteur. Placé devant un public prestigieux, français et bourguignon, il a la chance de pouvoir réaliser l'un des rêves rhétoriques qu'explorera son œuvre future : la totalisation en un ouvrage de tous les styles d'écriture. Pour qui connaît les habitudes à venir de Chastelain, *Hector* apparaît comme un curieux résumé de ses obsessions : la pièce s'ouvre par la présence des épitaphes, ces écritures d'outre-tombe dont on a vu qu'elles sont le moteur usuel des insertions chez Chastelain ; elle se prolonge par une alternance de prose d'art et de poésie sur le thème de la gloire à travers les siècles ; elle met en scène un débat passionné, un tribunal où s'opposent *exempla* moralistes, souvenirs historiques, argumentations subtiles, pour finir dans la concorde des trois adversaires.

Ce qui est en jeu n'est pas simplement une vérité judiciaire autour d'un meurtre ancien et fictif ; mais la justesse de l'éloge et du blâme que la postérité, en la personne d'Alexandre, mais aussi des spectateurs du xv<sup>e</sup> siècle, porte sur les héros. La louange en prose et en vers du roi grec, au début de la pièce, n'est donc pas un simple état de la parole, une sorte de couleur de rhétorique parmi d'autres, qui va céder plus tard au judiciaire du débat ou au délibératif. C'est elle qui est le centre rayonnant et problématique des styles, la structuration générale et le but des discours échangés. Pourtant la question de la gloire, comme l'entrevoit ici Chastelain, ne peut être dissociée des styles délibératif ou judiciaire : elle puise sa force et son objectivité dans le déplacement de l'ornement (les épitaphes, les strophes enthousiastes d'Alexandre) vers l'*ethos* : on doit louer, mais le fait-on avec justesse ? Paul Zumthor soulignait, dans *Le Masque et la Lumière*, que le discours de gloire du rhétoricien se définit, non comme un état particulier du style, mais comme « le lieu de concentration, au moins virtuel, de tous les éléments alors disponibles du langage<sup>39</sup> ». Il nous semble que chez Chastelain, il s'agit surtout du rassemblement sur la question de l'éloge des autres axes de la rhétorique classique.

<sup>38</sup> Claude Thiry a souligné la difficulté à juger des œuvres comme appartenant au domaine scénique ou narratif dans son article « Débats et moralités dans la littérature française du xv<sup>e</sup> siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique », in *La Langue, le texte, le jeu. Perspectives sur le théâtre médiéval*, actes du colloque international de Montréal, *Le Moyen Français*, 19, 1986, p. 203-244. Il cite notamment de Chastelain *La Paix de Péroune*, *Le Naufrage de la pucelle* de Molinet, une pièce de Gauvain de Candie, *L'Advisement de Mémoire et Entendement*. Tous ces ouvrages utilisent soit la structure de prosimètre, soit des alternances significatives de rimes et de personnages.

<sup>39</sup> P. Zumthor, *op. cit.*, p. 76.

Mettre l'éloge au centre des autres discours n'est pas une restriction. C'est une façon de l'arracher à la contingence des faits, puisque cet éloge va être démontré par le délibératif (les réflexions d'Alexandre et d'Achille sur l'histoire, les guerres civiles), mis en jeu par le judiciaire (le tribunal d'Hector). Car la gloire, fondée sur la paix interne des sens et le rayonnement externe des signes, ne s'obtient que dans une tension : débat d'honneur, *varietas* des vers et de la prose, lutte contre la puissance destructrice du Temps.

Le choix du procédé théâtral, outre la commande du prince, peut alors s'expliquer par deux raisons. L'écriture des mystères et moralités contemporaines s'enrichit toujours de variations formelles, généralement sous la forme d'insertions lyriques. À cette « bigarrure » dynamique dont Thomas Sébillet fait encore l'un des moteurs du drame au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>, Chastelain substitue une forme amplifiée, le prosimètre. D'autre part, animateur des fastes de la Cour, Chastelain doit participer à la célébration immédiate du prince par la théâtralisation de ses exploits. Mais l'invention, avec *Hector*, du drame politico-mythologique sur la scène bourguignonne lui permet d'offrir une autre perspective aux éphémères entrées ou entremets. L'instant du spectacle s'élabore en écriture, l'événement à fêter s'éloigne dans l'outre-tombe. Le théâtre de Chastelain peut être considéré comme une tentative pour définir l'ordre dramatique en expression de la totalité rhétorique. Cela ne signifie pas seulement que l'épidictique doit prouver sa validité à travers une figuration judiciaire et se faire accepter dans un dessein didactique. Le caractère ponctuel de la représentation est équilibré par une tonalité « transcendante », soulignée par le décalage de la mise en scène vers l'au-delà<sup>41</sup>. L'immédiateté qui définit le genre dramatique est détournée en une lecture intemporelle, où ne restent du passé que des épitaphes à déchiffrer. Redistribution des genres d'écriture autour de l'épidictique, décalage fictionnel de la scène politique vers l'au-delà et la fable pour mieux revenir au présent historique : *Les Epitaphes d'Hector*, pièce d'avant-garde, peuvent sur ce point apparaître comme l'une des premières réflexions de la Grande Rhétorique sur sa mission.

Cette impression de scène expérimentale, cette alternance de tensions et de fusions entre les styles abordés est renforcée par la structure si particulière de cet exceptionnel prosimètre en scène<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Th. Sébillet, *Art poétique françois*, 1548 : « faisons nos jeux tant divers en bigarrures [...] lesquels, puisqu'ils plaisent tels aux Princes et communautés, semble que ne pouvons estre que supportables bigarrant de même les jeux, par lesquels tâchons plaire à ceux-mêmes » (éd. Fr. Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 133).

<sup>41</sup> Un choix qui sera celui de Chastelain pour tout le théâtre qui nous est parvenu de lui sauf pour sa dernière pièce, *La Paix de Péroune*, particulière à bien des égards.

<sup>42</sup> La structure métrique et prosaïque de la pièce est donnée en annexe au présent article, *infra*, p. 48-50.

Délaissant les habituels octosyllabes du théâtre, George Chastelain introduit la pièce par des décasyllabes qui seront le rythme général des vers : forme de plus grande ampleur, qui soutient la grandeur du sujet et ménage peut-être plus facilement le passage vers la prose. L'intervention en décasyllabes à rimes plates de *l'acteur* au début et à la fin de la pièce donne à l'ensemble une sorte de circularité accentuée par le fait que les mêmes systèmes de rimes sont repris. Prologue et épilogue présentent en effet le doublet inversé des rimes « histoires / mémoires », construisant la même *captatio benevolentiae* face aux spectateurs :

Pour cause que en plusieurs hautes histoires  
et au tableau des humaines memoires<sup>43</sup> [...]

Vous en avez exemple de memoire

Pour à jamais, en la présente hystoire<sup>44</sup>.

Au cœur de cette parole circulaire réapparaissent les échos rythmiques, jalonnant les moments clefs de la pièce. La louange des héros par Alexandre est soutenue par les mêmes rimes, comme ses excuses à Hector encadrées par la triade « gloire, mémoire, histoire » :

Quant peu j'avance ou prise ton histoire  
et d'autrui los fais esbruire la gloire [...]  
Certes trop est grand chose de victoire  
Car le vaincu plus a en luy de gloire,  
Plus le vainqueur en honneur glorifie<sup>45</sup>.

Les textes en prose d'*Hector* glosent ce jeu d'antagonismes et de combat autour d'une rime qu'il faut gagner, comme le symbole de la mémoire future des hommes :

En quoy dignité aucune de memoire, après ces deux haulx reluysans  
hommes, qui en leurs tiltres contiennent la gloire dont l'entier monde se  
voudroit parer par convoit<sup>46</sup> ?

Pour un lecteur sensible à la musicalité de l'écriture, les rimes en *-oire* explicitent à elles seules l'*agon* dramatique. Elles offrent également la grille structurelle du texte, l'intrigue basculant autour de cette rime-signal.

Les épitaphes lues par Alexandre, quatrains à rimes plates, pourraient d'abord sembler une insertion, puisque cette forme est utilisée par Chastelain et par ses contemporains pour les monuments historiques<sup>47</sup>. La structure

des rimes ajoutent un effet de réalité à une pièce qui joue sur une lecture allégorique. Mais l'insertion de l'épitaphe ouvre cette fois à un véritable prosimètre au sens technique du terme. Les personnages alternent ensuite la prose, utilisée pour la première fois de cette manière sur la scène en France, et divers systèmes de rimes.

L'étude plus attentive de ces structures permet d'établir l'évolution du drame et la personnalité des héros. Alexandre, lecteur puis acteur de débat avant d'en être le juge, utilise toutes les formes d'expression, selon un rythme d'alternance soigneusement entretenu : sa prose extrêmement travaillée est sans conteste la forme la plus remarquable de l'éloge dans ce débat de gloire. Mais c'est aussi lui qui déchiffre les épitaphes liminaires et qui affronte Hector par des quatrains de décasyllabes qui jouent sur l'attente trompée de la rime plate (AAAB AAAB BBBA BBBA). Hector est le personnage le plus habile, utilisant même l'hétérométrie, unissant la plainte lyrique et l'usage prosaïque des *exempla* : son discours à Alexandre est entièrement animé des mouvements issus de changements strophiques. Si Achille se présente d'abord grâce à la même strophe de décasyllabes qu'Hector, ce qui permet leur mise en parallèle, il s'avère être ensuite un utilisateur de prose argumentative et historique. La structure de la pièce va donc d'une certaine complexité rimique à une hypertrophie de la prose. Ce passage est lié aux personnages mis en scène : le lyrique Hector, qui sait manier les rythmes jusqu'à les briser, le prosaïque Achille, le juge Alexandre, image du lecteur et du spectateur, capable d'utiliser avec brio les deux styles. Faut-il en conclure que la répartition des écritures illustre l'abaissement de la prose à travers la culpabilité d'Achille ? Nous ne le croyons pas. La prose est majoritaire et, dans la bouche d'Alexandre, c'est elle qui déploie dès l'abord les couleurs de louange les plus remarquables, même si elles sont faussement adressées. La prose est-elle alors mensongère ? Non, puisque c'est par elle qu'Achille expose avec précision l'historique du conflit, rétablit la vérité du drame, et qu'Hector conclut la concorde. Tout concourt dans la pièce à une fusion des genres plutôt qu'à une différenciation thématique. La poésie exprime certes la passion d'Hector, le pathétique de sa gloire souillée, mais scande aussi l'éloge d'Alexandre et la glose de l'acteur. Cette souplesse d'utilisation, qui offre à l'ouvrage le mouvement dont manque parfois sa réalisation scénique, répond à l'idéal de concorde auquel appelle *l'acteur*. Concorde politique des princes, en ces jours d'union ; fusion chez le spectateur du *pathos* et de l'*ethos* :

Comme à présent, dessous figure vive

En parler aigre et en forme plaintive

Sera montré sous seule intention

De provoquer votre compassion

<sup>43</sup> Prologue, vol. VI, p. 167.

<sup>44</sup> Épilogue, *ibid.*, p. 202.

<sup>45</sup> Alexandre à Hector, *ibid.*, p. 181 et 184.

<sup>46</sup> Alexandre à la cantonade, *ibid.*, p. 174.

<sup>47</sup> C'est la forme utilisée dans *L'Épitaphe à Jacques de Lalaing*.

En cas qui est a plaindre et a douloir [...]
   
Et vous verrez nouveau piteux mistere
   
Fondé en pleur d'envieillie matiere
   
Et qui en soy ou en cas son semblable
   
Vous pourra estre et servant et valable
   
Miroir de vivre et de juger doctrine,
   
De vertu règle et d'honneur discipline<sup>48</sup>...

Le prologue effleure le fait que le *pathos*, la crise des passions, conditionnera le cheminement vers le juste débat et l'objectivité éthique de l'éloge. Cette évolution n'est pas toujours linéaire : si Hector et Alexandre, dans leurs adresses au public, soulignent l'importance d'un couple *pathos/ethos* nécessaire à la bonne compréhension du drame qui se joue, Achille quant à lui inverse les perspectives, réclamant le jugement, puis la pitié des auditeurs, femmes et hommes. Ces différences de détail ne sont pas insignifiantes dans le système argumentatif qui lie les trois personnages, Achille insistant sur l'émotion qui lui a fait commettre le crime et attendant l'émotion qui le lui pardonnera. Mais Chastelain a la subtilité, là encore, de ne pas spécialiser les tonalités. Ainsi l'éloge apparemment éthique d'Alexandre se révèle faux, malgré sa beauté et sa source livresque. Ainsi la passion d'Hector ouvre-t-elle à une recherche argumentée du vrai. Ainsi la quête psychologique d'Achille se résout-elle par l'effusion du repentir.

Le cheminement des personnages de Chastelain ne peut se comparer à celui d'une *consolatio* selon le modèle boécien si souvent présent dans le futur prosimètre des Rhétoriciens. Cependant, le passage de la scène terrestre au monde de l'au-delà exprime une évolution proche de ce schéma. La tension est bien ici entre l'injuste et le juste, le passé et le futur, le crime et son pardon. Il y a crise et résolution : crise passée du meurtre d'Hector mais que la lecture imprudente d'Alexandre fait ressurgir au grand jour ; crise fictionnelle des héros grecs et troyens, « enviellie matière » qui rappelle au public le souvenir d'une réalité historique, la guerre civile encore présente dans toutes les mémoires. La concorde chez Chastelain ne peut surgir que dans la tension. Il trouve là l'une des principales définitions idéologiques du prosimètre : la remise en ordre du monde par l'attestation du désordre.

Or ce qui est au centre du jeu n'est pas le crime, mais l'interprétation du crime ; non l'attentat d'Achille, enfoui dans les secrets des morts, mais ce qu'Alexandre et les auteurs de l'épithaphe en publient. Ce déplacement est essentiel. Au cœur du débat il n'y a pas le meurtre, mais la littérature qui en a gardé la trace pour les hommes. Le même vocabulaire de la plaie vive,

<sup>48</sup> *L'acteur au public, ibid.*, p. 168.

de la blessure impardonnable qualifie le corps sanglant d'Hector livré à Achille et sa mémoire brisée entre les mains d'Alexandre :

O roy Alexandre [...], ne crains-tu à inférer lésion à un fils de roy, l'ainné de la progénie troyenne, glorifié des dieux, solemnisé des hommes, que tu, ce semble, soubz pollue lecture, légierement escripte, de primes, courbes sa hauteur et enverses son siege<sup>49</sup> ?

De cet appel à la lecture, au déchiffrement de la vérité par la fiction, l'acteur du prologue avait déjà averti les spectateurs :

Pour cause que en plusieurs hautes histoires
   
Et au tableau des humaines mémoires
   
Maintes choses du temps jadis passées
   
Sont plusieurs fois prises et récitées [...]
   
Ou trop parfond ou trop peu entendues,
   
Ou trop ou peu à leur devoir rendues<sup>50</sup>...

De ces histoires mal comprises, mal racontées, dépend la gloire des héros, leur accès à un livre non mensonger, celui de la mémoire vive des spectateurs qui feront de l'aventure d'outre-tombe la leçon de leur propre présent :

Et les semont à voix tres lamenteuse
   
De regarder son histoire piteuse
   
Et de jeter dehors de leur registre
   
La main de qui si vilain coup peut ystre.
   
Car puisqu'il faut porter son finement
   
Il ne luy est d'espoir de vengeance
   
Ne d'autre bien dont homme soit donneur
   
Fors qu'en ce monde on le prive d'honneur
   
Et que bien il soit effacé du livre
   
Là où les bons sont députés à vivre<sup>51</sup>.

C'est pour reprendre leur place dans le livre des mémoires qu'Hector et ses interlocuteurs mettront sur scène et en scène les dangers de la mauvaise interprétation.

Aussi la première chose qui apparaît aux yeux des spectateurs n'est pas un personnage, mais des écritures qui reprennent vie dans la voix d'un lecteur, Alexandre. Il faut remarquer que deux problèmes vont se poser et être traités l'un après l'autre par Chastelain. Le premier est celui de l'interprétation de ce qui est écrit. Car il faut être un bien mauvais lecteur, comme

<sup>49</sup> Hector à Alexandre, *ibid.*, p. 179.

<sup>50</sup> *L'acteur au public, ibid.*, p. 167.

<sup>51</sup> *L'acteur au public, ibid.*, p. 169-170.

Alexandre, pour ne pas s'apercevoir que les épitaphes laissent entendre la future résolution du débat d'honneur. Comment ne pas voir, malgré la similitude voulue des métaphores louangeuses qui qualifient Achille et Hector, que le premier est défini par la vie (« Cy-gist de Troye invincible la vie »), le futur (« Du present siecle et de saison future »), la mémoire vive des hommes (« Et a memoire en toute eternité »)? Au contraire, Achille est l'exterminateur, le renverseur de trône (« Pour renverser Troye en arsure noire »), le porteur de mort sur lequel le jugement doit adopter une certaine prudence :

Cy-gist celui dont la main devora  
Le noble Hector et de mort enferra  
Le plus vaillant qui onc fu, ne sera.  
Qui veut s'en rie et pleure qui voudra<sup>52</sup>.

Résolution ou plutôt non-résolution énigmatique de l'épitaphe qui laisse le choix des couleurs de l'éloge ou du blâme. C'est la hâte d'Alexandre, sa légèreté d'interprétation qui bloque une écriture donnée comme polyphonique. Il est donc normal que ce soit lui seul qui soit d'abord convoqué au débat avec Hector. Mais l'habileté d'Alexandre est grande. Il parvient à obtenir le pardon de l'offensé et rejette partiellement la faute sur le « stille abuseur, la feinte coulleur » qui l'a séduit (VI, 180). Après avoir indiqué la responsabilité du lecteur dans le débat de gloire, Chastelain déplace le propos vers les écrivains qui ont pour mission de conserver dans leurs ouvrages la gloire des princes. Ils peuvent la troubler par des couleurs non adéquates :

Ainsi, Hector, d'Achilles l'épitaphe,  
Qui que l'escript ne qui y mit la graphe,  
Il dit de toy tant de los et le preuve  
Qu'impossible est que desir ne se meuve  
Et qu'on adhere à hautesse de cœur  
Par ton los propre à ton sepult vainqueur<sup>53</sup>.

Argumentation un peu spéieuse, mais qui repose sur un principe essentiel : l'écriture est la rétribution future de la gloire présente ; elle répond, par un système d'augmentation ou de diminution, aux actes du prince. Les conséquences de ce système peuvent être graves – ce qui est une façon de rappeler que la puissance de l'écrivain égale sa responsabilité :

Mais cil qui mit les vers sur le tombeau  
Cela le laid et n'y mit que le beau<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> *L'acteur* au public, *ibid.*, p. 173.

<sup>53</sup> Alexandre à Hector, *ibid.*, p. 183.

<sup>54</sup> Réponse d'Hector, *ibid.*, p. 185.

Principal problème, abordé ici, que celui de la domination de l'éloge dans le système des styles que nous avons défini auparavant. Avant de réfléchir quelques années plus tard à la difficulté de blâmer, Chastelain montre ici l'ambiguïté de l'écriture de gloire, menaçant l'auteur qui en prend la responsabilité. Comment parvenir à blâmer, dans une œuvre qui doit surtout louer ? Mais ce problème, qui deviendra lancinant dans l'écriture de Chastelain après 1461, n'est ici qu'effleuré. Ce qui est mis en scène, c'est la responsabilité partagée de l'interprétant et de l'écrivain, du prince et de son futur rhétoricien dans le maniement du vitupère et de la louange.

Tout est ici problématique de lecture et les spectateurs sont invités à être non seulement des princes justes mais des exégètes prudents :

Sy y mettez vos benignes ententes  
Et ne glosez mes rudesses patentes,  
Mais y cueillez le miel, s'il peut estre,  
Comme la mouche en rude fleur champestre<sup>55</sup>...

Cette leçon de rhétorique a évidemment un but didactique immédiat. Il faut que sous le masque d'Hector, d'Alexandre et d'Achille, le public reconnaisse une situation politique contemporaine. Or précisément, et c'est le principal problème de la définition de prosimètre pour cet ouvrage, les *Épitaphes* sont la seule pièce de Chastelain qui n'utilise pas la dramaturgie allégorique. Des raisons de mode thématique ont été évoquées. Pourtant, si elle n'est pas allégorie, la pièce fonctionne clairement comme un système d'allégorèse ou d'analogies. Ce sera le dernier point de notre analyse.

Les critiques ont tenté de saisir la personnalité de ceux qui se cachent derrière le masque mythologique. Le plus probable est qu'il s'agit ici d'un rappel du meurtre de Montereau. Achille est reconnu sans mal comme une figure emblématique du parti Armagnac et même peut-être comme l'image du dauphin Charles. On a pu aussi y voir un miroir tendu à Charles d'Orléans. Hector est à la fois Jean sans Peur assassiné et Philippe le Bon qui pardonne. Cette ressemblance est claire ; le détail du texte la renforce. Ainsi l'imprécision mythologique sur la parenté supposée d'Achille et de Jason n'est pas une erreur de l'auteur. C'est une distorsion habile qui établit des ressemblances dans le miroir<sup>56</sup>. Patrocle assassiné est « mon très-amé, très-chier et cordial parent, logé au cœur de mes entrailles » pour Achille, comme le fut Louis d'Orléans pour le roi. Jason le juste, donné par George Chastelain comme un « cousin germain » d'Achille, rappelle la figure de

<sup>55</sup> *L'acteur* au public, *ibid.*, p. 170.

<sup>56</sup> G. Collard, *Georges Chastelain, l'orateur bourguignon*, mémoire de licence inédit, université de Liège, 1978, p. 80-81.

Philippe le Bon, cousin du roi Charles et fondateur de l'ordre de la Toison (VI, 194). Mais qui est Alexandre, mauvais lecteur puis juge indulgent ? Le conquérant de l'Orient n'est-il pas aussi en 1454 une image du croisé Philippe, sauveur de la Chrétienté et arbitre des cours européennes ? Au cours du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, les rares critiques qui se sont intéressés à cette pièce ont tenté de donner un sens stable à chacune des figures, tantôt en postulant un contexte de guerre froide entre la Bourgogne et la France, tantôt en soulignant au contraire que la fin heureuse de la pièce fait écho à la politique de conciliation menée par Philippe. Le contexte des fêtes de Nevers, négociations traversées en fait de graves inquiétudes et de tensions politiques, peut expliquer l'ambiguïté de ton de la pièce.

Mais ce qui paraît fondamental est que Chastelain refuse précisément de faire de ses personnages des allégories. Les figures de référence sont toujours tournantes et, dans leur relative instabilité, s'enrichissent au cours du débat. La bonne connaissance de la fable antique auprès d'un public où elle est à la mode, le décalage toujours ménagé entre la fiction d'autrefois et la vérité d'aujourd'hui entraîne une certaine souplesse d'utilisation, propre à exercer les capacités d'interprétation du public, propre aussi à échapper à des accusations de partialité.

*Les Epitaphes d'Hector* sont-elles un cas exceptionnel de prosimètre scénique ? La définition moderne du prosimètre insiste généralement sur sa dimension narrative, que semble ici contredire la pratique de Chastelain. Mais la dramaturgie d'*Hector* est, nous l'avons vu, moins assurée que l'on ne pourrait le croire. Les sources narratives de l'œuvre, son statisme scénique, le témoignage de sa réception manuscrite rendent sensible l'hésitation entre le narré et le dramatique. Or cet argument qui semble éloigner *Hector* du prosimètre des Grands Rhétoriciens est peut-être ce qui en fait leur immédiat précurseur : le lien souterrain entre la forme prosimétrique et la dimension dramatique, voire dramaturgique.

Contre l'écriture allégorique du prosimètre, Chastelain choisit la lecture symbolique. Plusieurs circonstances peuvent expliquer ce choix, rare chez l'écrivain : la commande ducal, le désir de complaire au prince en exploitant une *poëtrie* à la mode. Il faut peut-être chercher plus loin. Le rapport de l'histoire grecque et de la France du XV<sup>e</sup> siècle est certes évident, mais les analogies entre les héros d'hier et le public d'aujourd'hui gardent une certaine souplesse. L'allégorisation aurait peut-être moins permis les jeux de reflets que s'autorise la pièce ; de plus, la relation à des spectateurs aristocratiques qui peuvent se reconnaître dans les masques de la scène nécessitait sans doute de maintenir un certain flou : comment fixer en la figure dégradée d'Achille les traits d'un individu, Charles VII ou même Charles d'Orléans ?

Enfin, Chastelain place au centre de son texte une crise : un débat de pouvoir et de gloire ; la difficulté d'une concorde à retrouver, malgré (et grâce à) l'histoire. Or cette crise est inventée dans un ouvrage qui s'adresse aux négociateurs de Nevers, alors que se joue la pacification des relations internationales et particulièrement franco-bourguignonnes. En d'autres termes, là où le prosimètre, depuis Boèce, naît d'un problème réel, mettant en péril l'intégrité du monde politique ou poétique, et utilise les allégories pour dire et effacer ce péril, passant ainsi de la contingence déceptive à la philosophie consolatrice, Chastelain semble adopter une stratégie inverse. Il profite d'un contexte d'apaisement pour recréer artificiellement dans une fiction historico-mythologique une guerre apparemment terminée. « Envieillie matière » comme le dit le prologue, qui désigne ainsi à la fois le meurtre d'Hector et l'assassinat de Montereau. Mais le but de Chastelain est d'appeler à un devoir de mémoire. Pour qu'une concorde réelle naisse entre Philippe et le clan franco-bourbonnais, il faut qu'elle se fonde, un peu paradoxalement, sur les dissensions passées et dépassées que la littérature se donne pour dessein de recréer. La crise fictionnelle ne répond donc pas à une crise réelle et présente. Elle rappelle au contraire un conflit passé, le fait revivre, le résout en le parant d'une dimension allégorique, pour en projeter la résolution dans le monde des hommes. Dimension allégorique et non allégorie puisque le trope a normalement pour mission de guérir et de consoler, alors que Chastelain souhaite ici raviver le passé pour mieux apaiser le présent. Créer un conflit fictionnel sur la scène, c'est aussi dénoncer les crises et les peurs à venir, celles de l'échec des négociations, celles qui accompagnent peut-être, aux yeux des serviteurs bourguignons, la future absence de Philippe loin du duché. Il n'y a donc pas crise dans le monde qui se console dans la littérature ; mais crise dans la littérature pour rappeler au monde ses conflits passés et la nécessité de la paix et du pardon.

Cette dernière réflexion doit également permettre de souligner la véritable problématique des *Epitaphes*. Le rapport à l'histoire contemporaine semble moins important que la réflexion que mène Chastelain, à travers ses personnages, sur le sens de son activité littéraire. Peut-on croire encore aux mots gravés des tombeaux, qui dans les romans arthuriens livraient la vérité des héros et ici mettent en question leur survie ? Tout événement – chute de Troie, conflit civil franco-bourguignon – ne devient-il pas histoire écrite et donc interprétée ? La problématique de la pièce s'articule autour des dangers de la lecture, autour de l'*ethos* qui doit accompagner toute écriture historique, politique, épidiptique. Chastelain ne s'adresse pas seulement à des princes, mais à des lecteurs : lecteurs des histoires antiques, lecteurs de leur temps, acteurs du présent dont l'écrivain tente de déchiffrer les motivations pour que d'autres lecteurs, au fil des siècles, se souviennent d'eux.

Trois raisons donc pour que *Les Epitaphes d'Hector* se placent à la frontière du prosimètre « classique » et en annoncent les complexités.

Avec *Les Epitaphes d'Hector*, Chastelain innove-t-il d'autre part sur la scène française médiévale ? La « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* à la fin du XII<sup>e</sup> siècle a peut-être inventé un mélange de vers et de prose mis en scène. Mais, outre qu'une réalisation véritablement théâtrale de cette œuvre atypique<sup>57</sup> n'est pas certaine aujourd'hui, *Aucassin et Nicolette* s'inscrit dans une problématique totalement différente. Avec *Hector*, au contraire, Chastelain se situe au cœur de l'idéologie future du prosimètre et anticipe le plein développement du genre. C'est aussi le seul ouvrage dramatique de cette forme qui nous soit parvenu dans la production religieuse et profane des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il faut attendre les traductions de Charles Estienne en 1542, puis les *Corrivaux* de Jean de la Taille vingt ans plus tard pour voir apparaître sur une scène totalement différente, inspirée des pastorales comiques italiennes, la prose, puis la *varietas* des deux rhétoriques<sup>58</sup>.

Cet *hapax*, dans la production de Chastelain comme dans celle de son époque, est loin d'être négligeable. Il est clair que pour Chastelain, la réalisation théâtrale de 1454 est un champ d'expérimentation, un espace de rupture et d'affirmation de soi : il y éprouve une idéologie littéraire en construction, y fait preuve d'une maîtrise bientôt sanctionnée par la nomination de 1455. Expérience qui semble avoir frappé ses contemporains et qui a donné à George Chastelain la réputation d'un dramaturge prestigieux. Jean Molinet, en louant son maître dans la seconde version du prologue de sa *Chronique*, insiste en 1500 sur une gloire littéraire fondée en partie sur les innovations de Chastelain dans le domaine des « comédies et tragédies »<sup>59</sup>.

D'autre part, les liens entre le prosimètre et l'essai théâtral sous la plume de Chastelain ont certainement à nous apprendre sur de nouvelles potentialités du genre, encore mal explorées par la critique. Les prosimètres des

Grands Rhétoriciens rédigés au début du XVI<sup>e</sup> siècle partagent tous une attirance pour la théâtralisation : *La Ressource de la Chrestienté* d'André de la Vigne fait alterner les interventions en prose du narrateur endormi et les discours des allégories entr'aperçues en songe, comme si les premières étaient les didascalies des secondes. *Le Naufrage de la pucelle* de Jean Molinet pourrait être mis en scène avec efficacité, puisque chaque personnage souligne sa prise de parole par l'adoption d'un rythme différent, rejoignant une pratique courante des mystères contemporains. La plupart des Rhétoriciens qui ont pratiqué le prosimètre sont des dramaturges. Aucun n'a pourtant suivi l'exemple de Chastelain. Dans les très rares arts de rhétorique qui s'intéressent aux arts scéniques, comme en témoignent l'Infortuné et son *Instructif*, les deux formes, jamais analysées ensemble, semblent pourtant partager une même définition : *varietas* et *convenientia* des discours<sup>60</sup>. Le prosimètre, forme hantée par le désir du théâtre, a connu grâce à Chastelain une tentative de réalisation.

Avec *Les Epitaphes d'Hector*, vrai et faux prosimètre, George Chastelain a enrichi le théâtre français d'une œuvre étonnante, sans réels épigones mais trouvant des échos diffus chez nombre de ses successeurs Rhétoriciens. Son attitude est aussi pleine d'enseignement sur la souplesse qu'il convient aujourd'hui d'observer face à cette écriture complexe. La richesse technique et idéologique du prosimètre en a fait le *grand œuvre* de deux générations d'écrivains, de 1460 à 1520. Mais une forme se construit autant par ses réussites canoniques que par l'expérience de ses limites. Concaténation et *varietas* des écritures, expérimentation d'autres lieux, comme la scène théâtrale : ainsi se dessinent les multiples frontières d'un « genre », le prosimètre ; ainsi se trace la position d'un fondateur ambigu face à la Grande Rhétorique, George Chastelain.

<sup>57</sup> On a conservé de cette œuvre un seul manuscrit. *Aucassin et Nicolette* sont-ils une réalisation exceptionnelle ou l'unique témoin d'un ancien genre, mi-narratif, mi-théâtral ? Il est impossible dans l'état actuel des recherches de trancher entre ces hypothèses. Cf. J. Dufourmet, introduction à l'édition du texte, Paris, 1973.

<sup>58</sup> La source des *Corrivaux* est narrative (un conte de Boccace), ce qui peut expliquer le choix de la prose. Ce dernier est longuement expliqué dans les réflexions de Charles Estienne. Dans la préface de sa traduction à l'*Andria*, il oppose aux octosyllabes de l'ancien théâtre des farces et moralités une prose moderne, libre, vraie et plus puissante dans ses effets sur le public. Il souligne ainsi l'importance du *pathos* et de l'*ethos* dans ce choix : « voyants que les vers ostent la liberté du langage & propriétés d'aucunes phrases, ont beaucoup mieux aimé faire réciter leur comédie en belle prose (pour mieux monstrer l'effaict & sens d'icelle) que de s'assubjetir à la rime » (édition de 1548, f. A 6r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>).

<sup>59</sup> J. Molinet, *Chroniques*, éd. G. Doutrepoint et O. Jodogne, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935-1937, 3 volumes, vol. I, p. 512.

<sup>60</sup> Dans *L'Instructif de seconde rhétorique* existe un lien entre le narratif et le théâtre (peut-être sous l'influence d'une lecture aristotélicienne, inspirée par Jacques Legrand). Tous deux sont une poétique du « dicté », comme l'affirme Claude Thiry. Le théâtre est l'espace privilégié d'une variété formelle, lieu de rencontre du lyrisme et de la narration par personnages (l'allégorie). De pareilles idées apparaissent dans le prosimètre, même si cette forme n'est pas théorisée par l'Infortuné. Cf. Cl. Thiry, « Le théâtre ou la poétique de l'entredeux », *Études de lettres*, 4, 2002, p. 43-69.

ANNEXE  
Structure des *Épithètes d'Hector et d'Achille*

Personnages	Forme de discours	Thèmes	Indications scéniques
Prologue (au public)	Décasyllabes à rimes plates	Prologue : enseignement des anciennes histoires ; problème du jugement de la postérité : la louange et le blâme sont-ils toujours bien distribués ? <i>Capitatio</i> .	
Hector	Quatrain de décasyllabes monorimes	Lecture des épithètes d'Hector, puis d'Achille.	Cimetière ; Troie.
Hector	Prose	Admiration de la gloire des Anciens.	Le personnage va d'un écriteau à l'autre.
Hector	4 quatrains de décasyllabes AAAB AAAB BBBA BBBA	Louange d'Achille.	
Hector	6 quinzains de décasyllabes AABAAAABAAB	Autoportrait et appel au public : vengeance et meilleur jugement.	Apparition d'Hector.
Hector	Prose	Appel à Alexandre : pourquoi croire l'épithète ?	
Hector	16 vers monorimes hétérométriques 4444 88 (deux fois) puis 4444 ; 29 vers monorimes hétérométriques 5555 77 (quatre fois)	Honneur d'Alexandre et danger du « stille abuseur ».	
		Conclusion du discours.	

Personnages	Forme de discours	Thèmes	Indications scéniques
Alexandre (à Hector)	Décasyllabes	Réponse : gêne d'Alexandre devant cette accusation. Hector, le plus grand des héros, a été vaincu par Achille : la gloire de ce dernier est donc plus grande. Exemple personnel de Darius.	
Hector (à Alexandre)	Décasyllabes à rimes plates	Hommage à son interlocuteur. Mais rétablit la vérité : Achille l'a assassiné lâchement.	Les deux personnages sont aux Enfers. « Jadis » Alexandre a lu, mais il peut maintenant se rendre compte sur place.
Alexandre (à Hector)	Prose	Arguments issus de la vie d'Alexandre : n'a-t-il pas été lui aussi assassiné ? La gloire de son meurtrier est-elle plus grande que la sienne ? Reprise de l'exemple de Darius. Synthèse de la demande d'Hector.	Palais des Enfers.
Hector (à Alexandre)	Décasyllabes à rimes plates	Proposition de faire venir Achille pour entendre ses excuses et sa justification.	
Achille (au public, femmes puis hommes)	9 quinzains de décasyllabes (cf. Hector) AABAAAABAAB	Acceptation de la proposition.	
Alexandre (à Achille)	Prose	Autoportrait : un héros rongé par le regret ; appel au public noble : une gloire éternelle est en jeu ; le public est du même sang que les héros. Incitation à Achille à se justifier car le siège des preux lui sera, sinon, refusé.	Apparition d'Achille. Siège des preux où se tient Hector.

Personnages	Forme de discours	Thèmes	Indications scéniques
Achille (à Alexandre)	Prose	Importance de la réconciliation de deux familles longtemps ennemies.	
Alexandre (à Achille)	Prose	Se porte garant de la bonne volonté d'Hector.	
Achille (à Hector)	Prose	Justification devant Hector de son acte : A) une vieille querelle qui oppose les deux clans B) un affront personnel, la mort de Patrocle. Accuse les faiblesses humaines (colère, passion) et Fortune. Plainte et louange de la gloire d'Hector.	
Alexandre (à Hector)	Prose	Intercession en faveur d'Achille	
Hector (à Achille)	Prose	Pardon et accueil Achille au siège des preux.	
Acteur (au public)	Décasyllabes à rimes plates	Une pièce « exemplaire », un « miroir » contemporain. La gloire de la noblesse est fragile. Signature de l'auteur.	

## PROSIMÈTRE ET PERSUASION CHEZ JEAN MOLINET ou l'art de consoler à demi

François Cornilliat

En définissant, à la suite de Claude Thiry, le prosimètre comme un type d'écrit qui témoigne « d'une alternance réelle et organique de la prose et du vers<sup>1</sup> », je voudrais m'interroger sur le rôle joué, dans une telle alternance, par la dimension persuasive, en examinant des moments où l'effet de tel discours sur un destinataire supposé se voit montré – raconté, fût-ce brièvement – par un narrateur, pour l'information du lecteur. Ce qui rend, dans de tels cas, l'alternance organique plutôt que contingente, c'est (entre autres) que l'œuvre ne se contente pas de juxtaposer vers et prose, mais s'en sert pour construire de véritables discours, marqués comme tels et prêtés à des orateurs fictifs différents, tout en distinguant – de manière complexe – leurs effets respectifs<sup>2</sup>. C'est le cas notamment des six prosimètres de Jean Molinet analysés par Thiry dans son article fondateur de 1982<sup>3</sup>, et surtout, parmi ces six prosimètres, des cinq qui répondent à une « crise » politique et présentent une structure narrative relativement stable – le sixième, l'encomiastique et très euphorique *Chappellet des dames*, la confirmant finalement aussi, mais *a contrario*<sup>4</sup>. Or, comme le note également Thiry, une telle récurrence n'implique pas que la distinction du vers et de la prose fonctionne

<sup>1</sup> Cl. Thiry, « Au carrefour de deux rhétoriques : les prosimètres de Jean Molinet », in P. Wunderli (éd.), *Du mot au texte*, actes du III<sup>e</sup> colloque international sur le moyen français (Dusseldorf, 17-19 septembre 1980), Tübingen, Narr, « Tübinger Beiträge zur Linguistik », n° 175, 1982, p. 213-227. Voir aussi, du même auteur, « Rhétorique et genres littéraires au xv<sup>e</sup> siècle », in M. Wilmet (éd.), *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en moyen français*, Bruxelles, TLW, 1979, p. 23-50; P. Zumthor, *Le Masque et la Lumière. La poésie des Grands Rhétoriciens*, Paris, Le Seuil, 1978 : « La distribution de la prose et des vers n'est jamais aléatoire : aucune fonctionnalité générale ne paraît certes la dicter ; de chaque texte, en revanche, se dégage une fonction particulière qui, non seulement la justifie, mais souvent la rend nécessaire. » (p. 243)

<sup>2</sup> P. Zumthor (*op. cit.*, p. 89) note ainsi que, « comme règle narrative », « l'allégorie se manifeste par [une] série de "prises de parole" » supposant un allocutaire individuel ou collectif (19 des 25 pages du texte dans le cas de *La Ressource du petit peuple*).

<sup>3</sup> *La Complainte de Greece* (1464), *Le Trosne d'Honneur* (1467), *Le Naufrage de la pucelle* (1477), *Le Chappellet des dames* (1478), *La Ressource du petit peuple* (1481), et *L'Arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles* (1486). Sur le contexte et l'occasion de ces œuvres, voir N. Dupire, *Jean Molinet. La vie, les œuvres*, Paris, Droz, 1932, et surtout J. Devaux, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996.

<sup>4</sup> Cl. Thiry, art. cité, p. 217.