«Multa mentiere poetae?» La fiction poétique comme parole de sincérité chez les Grands Rhétoriciens: l'exemple du 'Naufrage de la Pucelle' de Jean Molinet

Marie Jennequin-Leroy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8145>

DOI : 10.4000/studifrancesi.8145

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2009

Pagination : 3-18

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Marie Jennequin-Leroy, « «Multa mentiere poetae?» La fiction poétique comme parole de sincérité chez les Grands Rhétoriciens: l'exemple du 'Naufrage de la Pucelle' de Jean Molinet », *Studi Francesi* [En ligne], 157 (LIII | I) | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8145> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.8145>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

«*Multa mentiere poetae?*»

*La fiction poétique comme parole de sincérité
chez les Grands Rhétoriciens: l'exemple
du 'Naufrage de la Pucelle' de Jean Molinet*

La formule antithétique *prose-vérité versus vers-mensonge* apparaît souvent comme une sorte de topique littéraire. À partir du XIII^e siècle, le récit en prose connaît un développement tangible¹. Pour faire concurrence au vers, il se place sous l'égide de la vérité: à la poésie², fictionnelle, aux ornements et aux artifices mensongers, s'oppose le texte prosaïque, langage véridique, dont le caractère écrit et le dépouillement des contraintes littéraires de la seconde rhétorique sont présentés comme autant de gages d'authenticité³. C'est d'ailleurs à la prose que se verra désormais confié le discours historiographique.

Qu'en est-il pourtant au XV^e siècle, lorsque ceux qu'on appellera les Grands Rhétoriciens, subtils maîtres du langage, mais aussi héritiers d'une longue tradition⁴, s'emparent à la fois de la prose et du vers pour porter l'expression française au sommet de son art⁵? Si c'est toujours à la prose que se voit confiée la rédaction des chroniques, on observe, d'une part, que la fiction poétique, longtemps apanage du divertissement courtois, se voit désormais employée dans le cadre d'œuvres où son

(1) Voir Emmanuèle BAUMGARTNER (dir.), *Le choix de la prose. Cahiers de recherches médiévales (XIII^e-XV^e siècles)*, vol. V 1998.

(2) Nous utilisons le terme poésie au sens moderne de «art du vers», et le distinguons du sens médiéval de poëterie, qui désigne plus spécifiquement «un contenu issu de la mythologie païenne, et clairement identifiée comme telle, et ce contenu doit être lu non pour lui-même uniquement, mais dans la perspective de la recherche d'un sens second – perspective allégorique si l'on veut – qui lui redonne une pertinence pour un public médiéval» (CLAUDE THIRY, *Histoire, roman, fiction et 'poëterie', dans Histoire/Fiction: tensions et convergences*, Louvain-la-Neuve, UCL-Institut de Littérature, «Interférences littéraires» 2). Pour des raisons de facilité méthodologique, nous maintiendrons systématiquement la distinction entre ces deux notions par l'emploi du terme poésie quand il s'agit de désigner l'art de composer des poèmes (sens anachronique, mais employé par la critique moderne) et par celui de poëterie pour se référer à un contenu mythologique.

(3) Voir MICHEL ZINK, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992 (nouvelle éd., Quadrige, 2004), pp. 173-199 et B. WOLEDGE et H.P.

CLIVE, *Répertoire des plus anciens textes en prose française depuis 842 jusqu'aux premières années du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1964, pp. 24-44.

(4) Il peut sembler important de rappeler que la poétique des Grands Rhétoriciens ne surgit pas *ex nihilo*, mais se situe dans une dynamique de questionnements et d'expériences littéraires qu'ont initiés avant eux des auteurs tels que Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps ou encore Alain Chartier. De même qu'il n'y a pas rupture entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance, il n'y en a pas non plus entre le XIV^e et le XV^e siècles. Il est d'ailleurs des plus intéressants d'étudier la continuité des inspirations et des modes de réflexions entre ces siècles.

(5) Voir les nombreux travaux de Cl. Thiry à ce sujet, entre autres: CLAUDE THIRY, *Lecture du texte de Rhétoriqueur*, dans «Cahier d'analyse textuelle», XX (1978), pp. 85-101; IDEM, *La poétique des Grands Rhétoriciens*, dans «Le Moyen Âge», LXXXVI (1980), pp. 117-133; IDEM, *Au carrefour des deux rhétoriques: les prosimètres de Jean Molinet*, dans P. WUNDERLI (éd.), *Du mot au texte. Actes du III^e Colloque international sur le Moyen Français*, Düsseldorf 17-19 septembre 1980, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982, pp. 213-227.

potentiel allégorique et esthétique est mis au service de fins politiques très sérieuses⁶ et, d'autre part, que les chroniqueurs que sont Georges Chastelain et Jean Molinet n'hésitent pas à recourir aux subtilités de la rhétorique et à l'allégorie elle-même pour orner le discours prosaïque de l'historiographie bourguignonne. Dès lors, la formule stéréotypée *prose-vérité versus vers-mensonge* ne perd-elle pas de sa pertinence lorsqu'on la confronte à la réalité littéraire de la fin du Moyen Âge?

D'emblée, il convient de rappeler que la conception de la vérité, dans l'esprit des hommes du Moyen Âge, se révèle assez différente de la nôtre, notamment parce qu'ils accordent davantage d'intérêt à la valeur morale, exemplaire d'un récit qu'à sa véracité historique, mais également dans la mesure où les épopées antiques, reprises dans des œuvres telles que le *Roman de Thèbes* ou le *Roman d'Enéas* et qui relèvent pour nous d'une matière fictionnelle, ont, à leurs yeux, une véritable valeur historique⁷. Dans ce cadre, la distinction entre les notions de *vérité* et de *fiction*, de *fiction* et d'*Histoire*⁸ demeure singulièrement ambiguë.

En outre, lorsqu'on aborde le domaine de l'histoire politique, générateur d'une littérature particulièrement féconde aux XIV^e et XV^e siècles, on se rend rapidement compte qu'il devient délicat d'interroger les textes suivant l'axiome oppositionnel *vérité versus mensonge*. En effet, dans le traitement d'un tel sujet, les critères de la critique historique nous amènent généralement à considérer que la véracité d'une œuvre dépend largement d'une certaine objectivité de son auteur. Or, cette exigence d'objectivité, les auteurs médiévaux, en dépit de leurs protestations de bonne foi, ne s'y conforment guère. Le service d'un prince, l'appartenance à une classe sociale ou à un parti sont autant de facteurs qui orientent, d'une façon ou d'une autre, le récit des événements. Comme l'a souligné Cl. Thiry⁹, «le projet d'endoctrinement est presque partout présent et va se généralisant à mesure que progresse la période en considération [XIV^e-XV^e siècles], qu'il se manifeste sous forme de glorification (des grands et de leurs hauts faits), de propagande politique (pour conforter les partisans et convaincre ou confondre les adversaires), ou d'admonestation (au prince, aux populations)»¹⁰. Certes, la visée informatrice reste prédominante, mais «elle s'assortit de considérations moins désintéressées, comme la glorification d'un individu ou d'une classe sociale, et d'une optique moralisante qui ne peut mener qu'au jugement de valeur»¹¹. A la fin du Moyen Âge, l'historiographie est donc largement une littérature de propagande, morale autant que politique. Quel que soit le type d'écrit, il existe, la plupart du temps, une ou plusieurs finalités secondes qui viennent transcender

(6) Voir VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, Paris, Champion, 2005 («Bibliothèque du XV^e siècle», LXVIII).

(7) Voir CLAUDE THIRY, *Histoire, roman, fiction et 'poésie'*, cit. Cl. Thiry souligne également que, tandis que les récits de Dictys de Crète et de Darès le Phrygien concernant la guerre de Troie sont considérés comme un matériau historique non fictif, l'œuvre d'Homère se voit désavouée parce qu'elle fait intervenir des éléments divins et surnaturels. C'est en cela que résiderait la distinction entre *Histoire* et *fiction*. D'un autre côté, les chroniques françaises et bourguignonnes des XIV^e et XV^e siècles sont parsemées d'éléments merveilleux et miraculeux et conservent malgré tout une prétention à l'historicité la plus pure. Une certaine ambiguïté règne...

(8) Par *Histoire*, nous entendons ici l'histoire au

sens «technique», la matière historique. En ancien et moyen français – comme en français moderne, d'ailleurs – le terme *histoire* a de multiples significations: «l'*histoire*, c'est à la fois ce qui s'est passé, le récit de ce qui s'est passé, n'importe quel récit. Trop de richesse nuit». BERNARD GUÉNÉE, *Histoire, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge*, dans «Annales: économies, sociétés, civilisations», 28/4 (1973), p. 1003.

(9) CLAUDE THIRY, *Historiographie et actualité (XIV^e et XV^e siècles)*, dans H.U. GUMBRECHT, U. LINK-HEER et P.-M. SPANGENBERG (dir.), *La littérature historiographique des origines à 1500. Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987 (GRLMA, t. XI/1), pp. 1025-1063.

(10) *Ibid.*, p. 1055.

(11) *Ibid.*, p. 1041.

la matière brute de l'histoire. Dans ce cadre, ne faut-il pas porter un autre regard – chargé de circonspection – sur les allégations de véracité émises dans les prologues et épilogues des chroniques en prose¹²?

Par ailleurs, lorsqu'on (re)considère les griefs formulés à l'encontre du discours en vers, on se rend aisément compte que ceux-ci n'ont guère de validité au regard des productions en vers et en prose du *xv^e* siècle. En effet, que reproche-t-on aux vers? Dans un premier temps, leur caractère oral et mouvant, auquel s'opposerait l'authenticité de la prose, dont l'intégrité est garantie par le recours à l'écrit. Si un tel reproche peut se justifier face à la tradition jongleresque des premières chansons de geste et des premiers romans, il a rapidement perdu toute pertinence puisque, depuis le début du *xiv^e* siècle, le recours à l'écrit va se généralisant, et ce quel que soit le type d'œuvre¹³. Sont également dénoncés les subtilités du langage poétique, les contraintes imposées par la versification de même que le recours à la fiction allégorique, autant de raffinements propres à la seconde rhétorique, susceptibles de nuire à l'expression d'une vérité simple et brute¹⁴.

Il est vrai que le discours poétique, depuis le *Roman de la Rose*, se déploie traditionnellement dans le cadre d'une fiction allégorique. Or c'est là justement un des reproches qu'il semble évident de lui adresser: il est le vecteur de récits fictionnels, dont le côté «artificiel» est encore accentué par le recours fréquent à l'allégorie. Pourtant, le recours à la fiction allégorique n'implique aucunement le mensonge, l'absence de vérité. Comme le souligne M.-R. Jung¹⁵, il est vrai que ce type de récit propose le déroulement d'événements qui, à la lettre, ne sont pas «vrais» et qui, le plus souvent, s'affichent d'ailleurs clairement comme fictionnels; cependant, la *fabula* n'est que l'écrin à l'intérieur duquel est enclos un propos moral ou philosophique, politique ou éthique, une vérité qui constitue le véritable propos de l'œuvre¹⁶. Par le biais de l'allégorie, le poète livre une vision particulière du réel, mais aussi de la morale ou du salut¹⁷, qu'il convient au lecteur de décoder. Le texte allégorique est donc un discours véridique en ce sens qu'est formulée en son sein une vérité, morale, politique, théologique, etc., laquelle est dissimulée derrière les couleurs de l'allégorie. En outre, lorsqu'on s'interroge sur la raison de cette dissimulation, la réponse paraît assez évidente: toute vérité n'est pas bonne à dire... du moins, explicitement¹⁸, car le seul recours

(12) Ce faisant, les auteurs demeurent cependant convaincus de dire la vérité. En effet, selon une conception qui remonte vraisemblablement à saint Augustin – mais que l'on trouve aussi chez Cicéron –, l'œuvre de l'historien consiste à donner une explication, un sens à l'Histoire, en l'occurrence, pour le monde chrétien, à dévoiler l'œuvre du Salut dans l'apparent désordre des événements, désordre dû notamment à l'action de Fortune. Il y a donc bien, derrière ce projet, une vocation de vérité de la part des historiens médiévaux. C'est pourquoi, il importe de considérer différemment leurs œuvres. C'est en ce sens que nous parlons d'un «autre regard – chargé de circonspection»: s'il est impossible au critique moderne d'éviter le prisme déformant du temps écoulé, du moins, peut-on avoir conscience de la distance qui sépare notre conception de l'historicité de la leur.

(13) En ce qui concerne le discours poétique, le mouvement fut sans doute facilité par la rupture entre poésie et musique, initiée par le *dit*, puis par Eustache Deschamps et son *Art de dictier*.

(14) «Rapprocher, comme le fait Isidore de Séville, *prosa de pro(r)sum*, la définir comme un mode

d'expression direct, *en ligne droite*, par opposition aux sinuosités du vers soumis aux contraintes métriques, c'est implicitement lui reconnaître une adéquation plus parfaite à l'idée, que les détours et les ornements ne viennent pas dissimuler ou gauchir». MICHEL ZINK, *Littérature française du Moyen Âge*, cit., p. 185.

(15) MARC-RENÉ JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Editions A. Francke, 1971 («Romanica Helvetica», 82).

(16) Ces considérations doivent évidemment être rapprochées de la notion de *poetie* telle que définie dans la note 2.

(17) Dans le cas qui nous intéresse, celui des poésies de circonstance, l'allégorie sert essentiellement à formuler une autre vision du réel. Néanmoins, elle peut également être employée à d'autres fins, pour «coder» une image de la morale ou du salut.

(18) Par ailleurs, il convient sans doute de rappeler combien le type-cadre du songe allégorique – avec ses quelques variantes – devient, après le *xiii^e* siècle, une véritable «mode littéraire». En témoigne la remarquable fréquence de ce modèle dans les œuvres des *xiv^e* et *xv^e* siècles, qu'elles soient

au procédé allégorique résonne comme une invitation au lecteur à chercher au delà du sens littéral la véritable signification de l'œuvre, la *senefiance*. La métaphore est en effet un code qui appelle à l'interprétation et invite à la réflexion. Elle interpelle le sujet et l'engage, à travers le «remodelage» du réel qu'elle propose, à modifier sa vision du monde, monde dans lequel elle lui révèle ses possibilités d'action¹⁹. De la même manière, le vers voile le vrai, mais invite aussi à la transcendance, à la recherche de la profondeur, «celle des significations ou des interprétations»²⁰ tandis que la prose est davantage un discours de transparence, ou, du moins qui se donne pour tel. L'allégorie, la fiction et le vers sont donc des lieux de «quête», quête qui doit guider la construction du sujet et l'aptitude à la vie politique.

Ainsi, sous l'allégorie nautique du *Naufrage de la Pucelle*²¹, Jean Molinet cache une vérité crue: la détresse d'une jeune princesse de vingt ans, le désarroi d'un peuple face à un événement catastrophique et tout à fait inattendu. La mort de Charles le Téméraire devant Nancy, encore jeune et dépourvu d'héritier mâle, est un véritable cataclysme qui va secouer les Pays-Bas et modifier irrémédiablement leur avenir. La perte du seigneur qui assurait l'autorité et la défense de ses sujets ouvre la porte à tous les désordres: révoltes des villes flamandes, invasions françaises, défections honteuses d'une bonne part de la noblesse. Par le biais de la fiction allégorique, le poète bourguignon nous livre, sans complaisance, la situation désastreuse de son pays en 1477, en proie à toutes les divisions et, surtout, à toutes les trahisons. Son indéfectible fidélité à la maison de Bourgogne le pousse à stigmatiser la honte et le déshonneur de cette *Noblesse debilitée*, qu'il sait faible et hypocrite; elle l'engage aussi à avoir foi en l'avenir en encourageant le seul remède possible à ses yeux: le mariage austro-bourguignon. À qui sait lire entre les lignes, l'écrivain propose donc un tableau réaliste, parole de vérité, reflet d'une indignation, mais aussi d'une espérance, sincères.

Par ailleurs, l'allégorie, très en vogue à la fin du Moyen Âge, n'est pas le propre du discours poétique. Il existe également des traités en prose fictionnels et allégoriques tel que le *Quadrilogue invectif* d'A. Chartier et les chroniques elles-mêmes, en particulier les *Chroniques de Bourgogne*, semblent contaminées par cet usage de plus en plus généralisé du discours allégorique. Ceci, de même que le développement du prosimètre, genre hybride jouant davantage de la complémentarité entre vers et prose que d'une éventuelle opposition entre ces deux rhétoriques²², ne fait que confirmer la réalité d'une remarquable diversification des œuvres à la fin du Moyen Âge, laquelle va de pair avec une certaine interpénétration des genres, qui s'influencent réciproquement, et, partant, avec une relativisation de la bipartition *vers versus prose*. En effet, les Grands Rhétoriciens sont avant tout d'excellents poètes qui ont porté à un très haut degré de perfection et de complexité l'art du langage versifié. Leur production en prose s'en ressent²³. Un Georges Chastelain,

amoureuses, dramatiques, didactiques et même politiques.

(19) Voir VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, cit.

(20) ESTELLE DOUDET, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). «Un cristal mucié en un coffre»*, Paris, Champion, 2005 («Bibliothèque du XV^e siècle», LXVII), p. 793. Voir également à ce sujet les autres considérations d'E. Doudet dans sa thèse, notamment à propos du *Dit de Vérité* et de l'*Exposition sur Vérité mal prise*.

(21) JEAN MOLINET, *Les faitz et dictz*, éd. N. DUPIRE, t. I, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939, pp. 77-99.

(22) Voir *Le prosimètre à la Renaissance*, Paris-Sorbonne, Editions Ens («Cahier V.L. Saulnier», 22), 2005. Dans sa conclusion, N. Dauvois définit le prosimètre comme un genre qui permet de «nuancer le lien généralement établi de la prose à la vérité et de la poésie au mensonge, d'une poésie qui serait vouée à la seule beauté quand la prose le serait à la vérité» (p. 156).

(23) Voir PIERRE JODOGNE, *La Rhétorique dans l'historiographie bourguignonne*, dans L. TERREAUX (éd.), *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 51-69 et CLAUDE THIRY, *Le lyrisme de l'histoire dans l'œuvre des indiciers de Bourgogne*, dans DANIELE BOHLER et CATHERINE MAGNIEN-SIMONIN

un Jean Molinet – surtout lui²⁴ – n’hésitent pas à recourir aux subtilités du langage poétique pour enrichir de couleurs plus vives, plus évocatrices les *Chroniques* en prose²⁵. La recherche de l’harmonie, propre au discours poétique, se manifeste dans la prose des Rhétoriciens (imitation de la séquence latine, recours à des jeux formels et sonores, etc.). «La frontière entre prose et vers manque de netteté»²⁶, ce qui a poussé certains critiques comme M.-R. Jung²⁷ à affirmer que «il n’y a au fond, pour les Rhétoriciens, pas de différence essentielle entre la Rhétorique du vers et celle de la prose, à l’exception du mètre et de la rime»²⁸. Avec la Grande Rhétorique, il n’y a donc plus de réelle opposition entre langage versifié et discours en prose: le prosimètre les réconcilie, mais, au-delà de cette production particulière, la poésie vient interférer dans la prose historique²⁹. Le travail de mise en forme, gage du caractère mensonger et artificiel du langage versifié, rejait sur la prose du rhétoricien, discours élaboré et orné, qui ne cadre plus – mais fut-ce jamais réellement le cas? – avec l’objectivité d’un récit prosaïque qui se voudrait purement informatif.

Dans ces conditions, il devient extrêmement hasardeux, voire impossible, de maintenir une discrimination *vers-mensonge versus prose-vérité*, la première et la seconde rhétoriques s’interpénétrant largement dans les œuvres des Rhétoriciens du xv^e siècle. En outre, il a été démontré que la fiction poétique se révèle elle-même discours de vérité dans la mesure où le texte allégorique – la *poetie* – rappelle l’impératif d’une lecture au second degré, exhorte le lecteur à chercher au-delà de la lettre un sens et une solution à la réalité du monde. L’allégorie est donc parole de vérité; elle a le pouvoir «d’éclairer le monde du lecteur par le biais de la fiction»³⁰.

Au-delà de ce constat, ne faudrait-il pas remettre en question la notion même de *vérité* afin d’envisager la problématique en d’autres termes, peut-être plus en adéquation avec la réalité littéraire du xv^e siècle?

(éds.), *Ecritures de l'Histoire (xiv^e-xv^e siècles)*. Actes du Colloque du Centre Montaigne, Bordeaux 19-21 septembre 2002, Genève, Droz, 2005, pp. 321-338.

(24) Tous deux sont de véritables poètes en prose, mais Chastelain l’est peut-être moins que Molinet, assurément de manière moins voyante. En effet, là où le «Grand Georges» joue subtilement sur le rythme de la phrase et la structure syntaxique, se montre soucieux de se justifier et de s’affirmer en tant qu’«auteur contrôlant son dire», son disciple a recours à toutes les couleurs de la rhétorique pour dramatiser son récit: aux effets sonores et rythmiques, aux métaphores, aux effets de contraste, à l’*amplificatio*, s’ajoute même une forme propre à la rhétorique seconde, le vers rimé. Néanmoins, il faut encore souligner que «le ‘lyrisme historique’ de Molinet est loin d’être indifférent, d’autant que de nombreux épisodes où il se manifeste trouvent un écho dans les *Faictz et dictz*». CLAUDE THIRY, *Le lyrisme de l'histoire dans l'œuvre des indiciaires de Bourgogne*, cit., p. 328 et p. 338.

(25) Par ailleurs, B. Guénée a rappelé que Cicéron, dont l’autorité grandit dans les derniers siècles du Moyen Âge, insistait fortement sur la nécessité de l’éloquence et du beau style dans le discours historique. Dès lors, il ne faut pas douter que les indiciaires bourguignons aient fait leur cette grande idée cicéronienne, selon laquelle seule la rhétorique peut permettre à l’histoire d’atteindre ses buts. Voir BERNARD GUÉNÉE, *Histoire, annales, chroniques. Es-*

sai sur les genres historiques au Moyen Âge, cit., pp. 997-1016.

(26) PAUL ZUMTHOR, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 240.

(27) MARC-RENÉ JUNG, *Ecrire en vers: les rhétoriciens devant la tradition latine et française*, dans J. KOOPMANS, M. A. MEADOW, K. MEERHOFF et M. SPIES (dir.), *Rhetoric-Rhétoriciens-Rederijkers*. Proceedings of the colloquium (Amsterdam 10-13 november 1993), Amsterdam-Oxford-New York-Tokyo, North-Holland, 1995 (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, 162), pp. 101-116.

(28) *Ibid.*, p. 90.

(29) Il convient néanmoins de souligner que si l’on observe quelques points de convergences entre vers et prose dans la poétique des Grands Rhétoriciens, chacun conserve un certain nombre de spécificités. Ainsi, prose et vers offrent des moyens différents de reconfigurer le réel. Alors que le vers, langage plus contraignant et plus condensé, est le réceptacle d’un sens caché et joue de la profondeur du message, la prose favorise le déploiement et donc la transparence du propos. Voir ÉTELLE DODET, *Poétique de George Chastelain (1415-1475)*. «Un cristal mûci en un coffre», cit.

(30) Voir VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, cit., p. 231.

Dans un premier temps, l'inadéquation de la bipartition *vers-mensonge versus prose-vérité* aux productions littéraires du xv^e siècle engage à tenter une nouvelle répartition des œuvres. Ainsi, en ce qui concerne l'historiographie, matière qui nous intéresse ici, on pourrait reprendre la subdivision proposée par Cl. Thiry entre, d'une part, les chroniques en prose, dont le propos s'étend sur la durée et dont le but est essentiellement informatif, même si, comme nous l'avons rappelé plus haut, ces œuvres ne sont pas dénuées d'intention propagandiste – loin de là! – et, d'autre part, des productions ponctuelles, les écrits d'actualité: traités en prose, mais surtout poésies de circonstance, qui, par le biais de la fiction allégorique, s'expriment sur le présent et dont l'orientation idéologique est clairement définissable. C'est à cette seconde catégorie d'écrits qu'appartiennent également les *prosimètres*, *opera magna* des Rhétoriciens³¹, pour lesquels A. Schoysman³² propose une nouvelle classification, qui a l'avantage de ne plus considérer le *prosimètre* comme un écrit hybride, à mi-chemin entre vers et prose, mais comme un texte composé suivant le principe de *varietas* par opposition aux œuvres entièrement vouées à la prose. «On reviendrait aux deux missions fondamentales de l'écrivain, historiographe en prose, auteur de traité fondé sur des autorités, et poète capable d'intégrer la prose de l'historiographe ou du glossateur aux vers»³³.

D'autre part, nous avons déjà souligné combien il paraît hasardeux de considérer les productions de la littérature historique et politique, prédominantes à cette époque, suivant l'axe *vérité versus mensonge* tant le critère – moderne – d'objectivité, bien que souvent revendiqué par les auteurs, semble inopérant dans ces écrits. L'écrivain de cour, attaché à un prince ou à un parti, est dans une large mesure le porte-parole de la vision du monde, des valeurs et des aspirations de celui-là même dont il dépend. Dès lors, la visée encomiastique, l'éloge d'une dynastie et de ses idéaux au détriment d'une autre va donner une orientation idéologique au discours historiographique. Ainsi, dans le cadre des rivalités entre le royaume de France et le duché de Bourgogne, la gestion des informations historiques par un auteur peut connaître des variations suivant qu'il appartient à l'une ou l'autre de ces deux maisons. De part et d'autre, chacun a sa vérité, qui diffère quelque peu de celle de l'autre. Et cet esprit de parti est d'autant plus flagrant dans une œuvre historiographique de grande envergure, qui relève dans la plupart des cas d'une commande princière, car «la chronique doit d'abord répondre à l'attente de ses destinataires originaux, et l'important est que le dossier qu'elle présente soit complet à leurs yeux»³⁴. Est-ce à dire que l'écrivain n'est au Moyen Âge rien d'autre qu'un courtisan, dont les écrits ne peuvent en aucun cas être considérés comme véridiques car, par essence, partisans? Évidemment, non. S'il convient bien entendu d'être conscient du statut de l'auteur au Moyen Âge et des convergences entre sa situation sociale et sa production littéraire, il faut également se garder de l'image réductrice du poète inféodé à son prince, dont l'œuvre ne serait que le reflet de la subordination. Nous avons noté plus haut qu'il serait naïf de prendre pour argent comptant les promesses formulées dans les prologues et les épilogues des œuvres médiévales; néanmoins, ces protestations démontrent malgré tout un réel souci de dire le vrai³⁵, souci qui se manifeste dans la recherche de sources fiables – ou

(31) Voir l'article fondateur de CLAUDE THIRY, *Au carrefour des deux rhétoriques: les prosimètres de Jean Molinet*, cit., pp. 213-227.

(32) ANNE SCHOYSMAN, *Prosimètre et 'varietas' chez Jean Lemaire de Belges*, dans *Le Prosimètre à la Renaissance*, cit., pp. 111-124.

(33) NATHALIE DAUVOIS, «Conclusion», dans *Le*

prosimètre à la Renaissance, cit., p. 159.

(34) CLAUDE THIRY, *Historiographie et actualité (xiv^e et xv^e siècles)*, cit., p. 1042.

(35) Que, par la suite, tel ou tel écrivain s'acquitte de cette tâche avec plus ou moins de succès, peu importe. La préoccupation est, quant à elle, bien attestée.

jugées comme telles –, dans le recours à des documents officiels ou encore dans le fait que l'écrivain sait reconnaître les défauts et les erreurs de son maître. Un Jean Molinet, par exemple, à qui on a longtemps reproché le ton jugé par trop laudateur, ne recule pas devant la formulation d'une critique ou d'une remontrance à l'adresse de son seigneur, pas plus qu'il n'hésite à reconnaître les fautes commises par ce dernier³⁶.

On a d'ailleurs beaucoup insisté sur l'émergence de la conscience d'auteur aux XIV^e et XV^e siècles³⁷. Au cours de cette période troublée, l'écrivain, de plus en plus conscient de son rôle public et éthique et de la place privilégiée qu'il occupe dans la société, engage sa réflexion dans le domaine du politique. Certes, il se doit à la défense de son prince, mais il n'hésite pas non plus à injecter dans ses œuvres sa propre pensée, sa vision personnelle des événements³⁸. Si l'historiographie traditionnelle, ses exigences et ses règles, lui donnent assez peu la possibilité de s'exprimer, par contre, cette conscience nouvelle de l'auteur va générer la production d'écrits d'actualité, œuvres ponctuelles, réactions à vif, dans lesquelles l'actualité sert de prétexte à une prise de parole – et de position – politique et morale de l'écrivain. Car celui-ci, en tant qu'individu dont la voix peut être entendue, par ses contemporains, mais aussi par les générations futures, se sent investi d'une mission: non seulement il perpétue la mémoire des événements marquants de son temps, mais, surtout, il se doit de juger les actes des hommes et de proposer des solutions pour l'avenir. Il croit en l'efficacité de son dire³⁹.

Aussi, dans le contexte qui est celui des derniers siècles du Moyen Âge, où la littérature peut être utilisée comme une arme de propagande, où, surtout, l'auteur développe une conscience nouvelle du rôle qu'il a à jouer dans le champ du politique, n'est-il pas plus pertinent de substituer à la notion – trompeuse? – de *vérité*, celle de *sincérité*? *Etre sincère* c'est «faire connaître ce qu'on pense et sent réellement»; est *sincère* ce qui est «réellement pensé ou senti». Les termes – *sincère* (1475), *sincérité* (1280) – sont des emprunts au latin: l'adjectif *sincerus* désigne ce qui est «pur, naturel, non altéré, non fardé» tandis que le substantif *sinceritas* renvoie à la «pureté», à l'«intégrité». Ces étymons latins rendent donc d'autant plus pertinent notre choix. On peut parler de sincérité du poète dans son œuvre lorsque sa parole est en adéquation avec son sentiment personnel, bref lorsqu'il se montre intègre. Dès lors, quand l'auteur est-il le plus sincère dans son œuvre? Quand le témoin privilégié de l'histoire qu'il a de plus en plus conscience d'être exprime-t-il véritablement sa propre vision – et sa propre interprétation – des événements?

(36) Voir, par exemple, JEAN DEVAUX, *La fin du Téméraire... ou la mémoire d'un prince ternie par l'un des siens*, dans «Le Moyen Âge», t. 95 (1989), pp. 105-128.

(37) Voir, entre autres, l'étude consacrée à ce sujet par JOËL BLANCHARD et JEAN-CLAUDE MÜHLETHALER, *Écriture et pouvoir à l'aube des Temps Modernes*, Paris, PUF, 2002.

(38) A ce titre, les *Mémoires* de Philippe de Commines demeurent un exemple des plus remarquables. En effet, on peut se demander pourquoi ce récit fut pendant si longtemps considéré comme une sorte de parangon du discours historique au Moyen Âge, par contraste avec le peu d'intérêt accordé aux «laudateurs» Chastelain et Molinet, alors qu'en réalité, il s'agit d'un témoignage éminemment subjectif. Il ne s'agit absolument pas ici de discréditer l'œuvre de Commines, mais, au contraire, de la replacer dans une perspective plus juste. Si ses *Mémoires*, en

dépit de l'utilisation qu'on en a longtemps faite, ne constituent pas un modèle de fiabilité historique, c'est simplement parce que tel n'était pas le projet de l'auteur. L'appellation *Mémoires* est, à ce sujet, révélatrice: le récit de Commines est le témoignage authentique d'un individu, directement impliqué dans les événements qu'il décrit, et qui, de ce fait, les colore et les anime de sa vision personnelle, de ses propres aspirations, de ses réflexions, de ses déceptions, de son jugement. Ce qu'il y injecte, c'est son moi. Et c'est bien là que réside le principal intérêt de cette œuvre.

(39) Voir JOËL BLANCHARD, '*Vox poetica, vox politica*': l'entrée du poète dans le champ politique au XV^e siècle, dans *Études littéraires sur le XV^e siècle*. Actes du Colloque International sur le Moyen Français, Milan 1985, Milan, Vita e Pensiero (Pubblicazioni dell'Università Cattolica di Milano), 1986, pp. 39-53.

Pour répondre à ces questions, reportons-nous à l'œuvre de Jean Molinet, l'indiciaire bourguignon. Son cas, comme celui de son prédécesseur, Georges Chastelain, est très révélateur, car, à la fois chroniqueur et poète, il traite l'actualité de son temps selon chacun des deux modes, ce qui permet la comparaison. En ce sens, l'exemple du *Naufrage de la Pucelle*⁴⁰ se révèle particulièrement intéressant. Dans ce petit prosimètre, qui exploite à fond la métaphore de la *nef de l'Etat*, Molinet expose, sur le mode allégorique, les vicissitudes traversées par le duché de Bourgogne au lendemain de la mort du Téméraire. Ces événements seront également rapportés dans la *Chronique*, au chapitre 45⁴¹, où l'auteur fait par ailleurs explicitement référence au *Naufrage*:

Et lors, soubz umbre de souveraineté, mist en oubly toutte paction et bon appointment pour soy fourrer en pays et, *comme j'ay poeticallyment*⁴² *escript ou Naufrage de la Pucelle*⁴³, il saisy villes et chasteaulx, desquelz, le duc vivant, il n'osoit regargder les cresteaulx (...) ⁴⁴.

Or, dans ses nombreuses recherches sur l'indiciaire bourguignon, J. Devaux⁴⁵ a pointé, entre la *Chronique* et l'œuvre allégorique, de sensibles différences dans le traitement des événements qui suivirent l'annonce de la mort du duc. Dans le *Naufrage*, la critique adressée à la noblesse, lâche, hypocrite et traîtresse, à travers le personnage de *Noblesse debilitée*, est particulièrement acerbe. Elle est déjà perceptible, au début de l'œuvre, dans la description physique de cette personnification, qui rappelle l'imagerie traditionnelle du *corps de l'Etat*, dont la maladie traduit les vices du prince ou de la société toute entière⁴⁶. La noblesse est d'abord faible et malade sous des dehors de bonne santé:

Et, ja ce qu'elle semblast de prime face vive, saine, fresche, forte, ferme franche, fiere et felle, se estoit elle foible, fresle, fade, palle, matte, morte, morne, minche, chiche et niche (...) ⁴⁷.

C'est dire si l'apparence physique est sans rapport avec la santé morale⁴⁸! Elle est également paresseuse et trompeuse: alors que *Cœur leal* et *Communauté féminine*, malgré

(40) Cl. Thiry jette de solides bases pour une analyse de cette pièce dans CLAUDE THIRY, *Au carrefour des deux rhétoriques: les prosimètres de Jean Molinet*, cit., pp. 213-227.

(41) JEAN MOLINET, *Chroniques*, éd. G. DOUTRE-PONT et O. JODOGNE, t. I, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1935 («Collection des anciens auteurs belges»).

(42) L'adverbe *poeticallyment* est à entendre au sens médiéval, c'est-à-dire «allégoriquement», «sous couvert de fiction». Il est cependant amusant de remarquer qu'il pourrait également être pris dans son acception moderne sans générer de véritable erreur de compréhension, un peu comme si les notions de *fiction* et de *poésie*, souvent conjointes, étaient susceptibles de se correspondre mutuellement.

(43) C'est nous qui soulignons.

(44) *Ibid.*, p. 209.

(45) Voir JEAN DEVAUX, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996 («Bibliothèque du XV^e siècle», LV), en particulier les pp. 398-411.

(46) Voir entre autres l'analyse de cette image traditionnelle utilisée par Jean Gerson dans VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et*

discours, cit., pp. 341-404.

(47) JEAN MOLINET, *Les faictz et dictz*, cit., p. 79.

(48) V. Minet-Mahy a montré comment les poètes bourguignons ont réinvesti les images traditionnelles du langage métaphorique propre à l'expression du pouvoir royal en France, notamment par le biais d'un recours au pragmatisme et à l'ironie, traduisant la liberté de l'auteur par rapport à un certain bagage littéraire français. C'est peut-être bien ce procédé de *revisitation* des images qui est ici en œuvre puisque, contrairement au principe selon lequel la description physique d'un personnage tel que France dans le *Quadrilogue invectif* d'Alain Chartier traduit l'état de délabrement intérieur du *corps de police*, le personnage de *Noblesse debilitée* dissimule son délabrement intérieur sous une apparence saine, traduisant, dans son physique même, sa propension à la dissimulation. Voir VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, cit., pp. 515-535 et *Id.*, *Les systèmes de représentation de l'auteur et du lecteur dans le texte allégorique: figures idéales et vocations poétiques*, dans *Le Moyen Français*. Actes du 1^{er} Colloque International du GRMF, Louvain-la-Neuve, 8-9-10 mai 2003, t. 57-58 (2005-2006), pp. 263-282.

son tempérament séditieux, se démènent pour maintenir la nef de l'État bourguignon à flot, *Noblesse debilitée demonstroït semblant d'estre bien empeschee, mais gueres ne se traveilloit, sinon de planer oultre et de caller la voile*⁴⁹, ce qui montre à quel point elle est dépourvue de tout esprit de solidarité, de tout sentiment «national». Elle en adhère d'autant plus facilement à la séduction exercée par la *balue* et ses suppôts, les *seraines*, et se laisse d'autant plus aisément corrompre qu'elle entend – dans tous les sens du terme – parfaitement leur chant:

Noblesse debilitée, qui moult volontiers sentoit l'odeur de la baleine tirant sur la fleur de lys, fust a demy resuscitée et pource qu'elle sçavoit tout l'art de la fainte musique sur le doigt, elle entendit la note, sy leur respondit en fausset⁵⁰.

Dépourvue de toute force morale, elle est incapable de résister à la tentation et doit être secourue par *Cœur leal*:

Noblesse debilitée, qui moult sçavoit du bas voller pour les branches, sally hors de la galée et tout couvertement, nagant entre deux eaus, s'enforcha d'entrer en la balleine (...), mais Cœur leal l'en retira hors a force et le delivra de ce mortel peril⁵¹.

Elle tente même de persuader ses compagnons du bien-fondé de sa conduite:

O chetives gens abuzés, qui branllés au vent sans patron entre les undes et ne attendés autre subside sinon que Boreas vous renverse en la profondeur de ce pelage, que songiés vous sur ce dangier? Que pensez vous a devenir? Vous voïés le vallereux suffrage qui se presente en vos mains et n'y vollés prester les oreilles. Riés qui vous rit, priés qui vous prie, aimés qui vous aime, prenés port pacifique pour perte penible, puissant parentaige pour povre paraige. Recognoissiés le souverain dont vous venés et qui furent vos peres. Quel nom, quel cry, quelz armes vous sont plus precieuses que les sacrés flourens du real liligere?⁵².

Un tel personnage ne peut que susciter l'indignation et la colère – en particulier, celle de *Communauté féminine* –, le dégoût et la pitié.

Pourtant, le discours de la *Chronique* se fait nettement plus nuancé à son égard. Certes, l'indiciaire est bien forcé d'admettre la défection de *pluseurs nobles* qui *concernans le bien de paix, au reboutement de la guerre desjà noée, assez se contentoyent à l'alyance de France*⁵³, et, en particulier, celle de Philippe de Crèvecoeur, que le souverain français *subordonna et tira à sa corde*⁵⁴. Néanmoins, le chapitre 45 des *Chroniques* incrimine surtout Louis XI. Ainsi, le roi, sans respect aucun pour le deuil de sa filleule, Marie, ni pour la trêve de neuf ans conclue avec le Téméraire, entreprend, la mort du duc à peine annoncée, d'envahir ses terres:

Le roy de France sceut tantost par messages ceste piteuse desconfiture et monstra, par effect, que nostre grant meschief ne lui cuisoit guaires (...). Et lors, sous ombre de souveraineté, mist en oubly toute paction et bon appointement pour soy fourrer en pays (...); et fit fraction des trêves prises entre eulx pour l'espace de .IX. ans (...)⁵⁵.

En outre, il ne recule devant aucune vilénie, devant aucune bassesse pour arriver à ses fins: corruption des nobles et des responsables des villes *par belles parolles et*

(49) JEAN MOLINET, *Les faictz et dictz*, cit., pp. 87-88.

(50) *Ibid.*, p. 89.

(51) *Ibid.*, p. 94.

(52) *Ibid.*, p. 93.

(53) JEAN MOLINET, *Chroniques*, t. I, cit., pp. 210-211.

(54) *Ibid.*, p. 211.

(55) *Ibid.*, p. 209.

*promesses*⁵⁶, *exactions, derisions, obprobres, vilonnies, occisions, tyrannies, larroneries, raptures et inhumanité que le roy permettoit commettre par ses frans archiers*⁵⁷. Ses menées pour conquérir le domaine bourguignon, tantôt cruelles tantôt perfides, sont tout à fait indignes d'un roi de France et Molinet se plaît à le souligner, en établissant notamment des parallélismes étroits entre les cruautés commises à l'égard du peuple bourguignon et les tribulations d'Israël ou des premiers chrétiens.

Ces divergences entre le *Naufrage de la Pucelle* et le texte des *Chroniques* tiennent sans nul doute aux spécificités génériques de chacune de ces deux œuvres. D'abord, il peut sembler utile de rappeler que le recours à la fiction allégorique élargit considérablement le champ des potentialités narratives et interprétatives, ce que ne permet pas un récit «réaliste» comme celui de la *Chronique*, même si celle-ci exploite également, mais de manière beaucoup plus diffuse, des métaphores. Outre la démultiplication du sens et des niveaux de lecture que suscite le langage métaphorique, l'allégorie se révèle un redoutable outil de critique, car sous son masque l'auteur peut parler infiniment plus librement. Aussi, la condamnation implicite de l'attitude de la noblesse, sous l'appellation générale de *Noblesse debilitée*, peut-elle se formuler de manière plus vindicative que la délicate dénonciation des individus réellement impliqués.

Ensuite, rappelons que le chroniqueur doit, dans une certaine mesure, se plier aux exigences de la tradition historiographique, contrainte que ne connaît pas le poète qui rédige un écrit d'actualité, production ponctuelle et dépendant essentiellement de l'intention de l'auteur⁵⁸. La chronique, dont le sujet s'étend sur la longue durée, doit d'abord respecter une certaine chronologie des événements. Il lui faut également remettre ceux-ci en perspective dans le cours de l'Histoire. De surcroît, la rédaction d'une telle œuvre résultant le plus souvent d'une commande princière, l'historiographe s'engage, de façon plus ou moins contraignante, à orienter son récit suivant un axe qui réponde aux attentes et aux aspirations de son commanditaire. C'est sans doute pourquoi les *Chroniques* tendent à ménager la noblesse bourguignonne en rejetant tout le poids des accusations sur Louis XI alors que le *Naufrage*, qui constitue une sorte d'«électron libre», laisse à Molinet une plus grande liberté de parole, lui permettant d'adopter un ton plus indépendant et plus impertinent.

Un autre critère déterminant est celui du délai entre le déroulement des faits et la date de composition de l'œuvre. La *Chronique* nous offre l'exemple d'une rédaction *a posteriori*, vraisemblablement vers 1480⁵⁹, autrement dit dans une conjoncture

(56) *Ibid.*, p. 209.

(57) *Ibid.*, p. 212.

(58) «Elle [la chronique] est restée fidèle aux cadres de la tradition historiographique fondée sur l'intervention divine». SOPHIA MÉNACHE, *Mythe et symbolisme au début de la Guerre de Cent Ans. Vers une conscience nationale*, dans «Le Moyen Âge», t. LXXXIX/1 (1983), p. 96. Ph. Frieden offre des considérations semblables lorsqu'il remarque que «la *Chronique* n'enregistre pas les mêmes éléments que le prosimètre. Les contingences matérielles ont plus de chances d'y figurer. Le temps même ne reçoit pas le même traitement. Il scande le récit historique, où chaque année forme une unité, une cellule. La *Chronique* donne des dates et y renvoie. Le poème se voit quant à lui dégagé de ces contraintes. Il peut s'affranchir de la temporalité et ainsi situer son objet dans un espace où le temps n'a plus d'effet». PHILIPPE FRIEDEN, *La disparition du duc de Bourgogne*, dans YASMINA FOEHR-JANSSENS et JEAN-YVES TILLIETTE (éds.), *De vray humain*

entendement": études sur la littérature française de la fin du Moyen Âge offertes en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet, le 24 janvier 2003, Genève, Droz, 2005, p. 83.

(59) C'est J. Devaux qui propose cette datation: «La chronologie de rédaction des *Chroniques* s'avère pour le moins malaisée à établir. A la différence d'un Chastelain, omniprésent dans le cours de son récit, Jean Molinet ne s'y exprime guère à titre personnel et ne laisse dès lors filtrer que de rares indices quant au recul dont il dispose à l'égard des faits rapportés. (...) Par ailleurs, au terme de l'épisode racontant la conquête d'Arras par Louis XI (printemps 1477), Molinet signale l'exil imposé aux habitants de la ville dans le courant de l'été 1479, ainsi que la nouvelle appellation de *Franchise* attribuée alors à la capitale de l'Artois. De même, le chroniqueur se réfère, dans ce chapitre, à la *dure oppression* soufferte par les Cambrésiens de 1477 à 1480. Chacune des deux observations qui précèdent permet donc de fixer à 1480 le *terminus a quo*

historico-politique qui n'est peut-être pas complètement différente de celle de 1477, mais qui, en tout cas, a sensiblement évolué. Si les blessures laissées par l'année 1477 ne sont pas encore totalement cicatrisées, des modifications importantes sont depuis lors survenues. L'indiciaire ne peut donc plus décrire ce qui est advenu lors de cette fatale année avec les mêmes mots que ceux employés dans le *Naufrage*, d'abord parce que son œuvre doit faire office de mémoire collective: ce qu'il y dit sera ce que l'Histoire retiendra de cet épisode; ensuite parce qu'il doit tenir compte de l'évolution ultérieure des événements: le passage à la dynastie austro-bourguignonne a achevé d'éloigner le gouvernement des Pays-Bas de ses ascendances françaises et a permis un certain nombre de ralliements⁶⁰. Si son devoir de vérité l'empêche de passer sous silence la situation désastreuse de la Bourgogne suite à la mort du duc Charles, il en atténue néanmoins la portée en en reportant la responsabilité sur un bouc-émissaire tout trouvé, Louis XI⁶¹. Le *Naufrage de la Pucelle*, quant à lui, fut vraisemblablement rédigé au cœur même des événements. Dans sa thèse, J. Devaux propose de situer la rédaction de l'œuvre entre la fin d'avril et le début du mois d'août 1477, c'est-à-dire entre l'accord austro-bourguignon datant du 27 avril et le 18 août, date de l'entrée de Maximilien d'Autriche à Gand⁶². Dès lors, le texte se trouve investi d'une fonction particulière: il s'agit non seulement de rallier l'adhésion de tous à l'alliance austro-bourguignonne, seule susceptible, d'après l'écrivain, de «sauver» l'État bourguignon, mais aussi – et peut-être surtout – d'engendrer un revirement de la noblesse par la stigmatisation de ses fautes. C'est là le témoignage d'un individu indigné par l'attitude de certains de ses concitoyens et qui se fait le porte-parole de la communauté. L'objectif défendu dans ce prosimètre – provoquer un ralliement général autour du nouveau couple ducal en insistant notamment sur la honte et le déshonneur auquel s'expose une noblesse affaiblie –, Molinet y croit sincèrement; c'est un dessein qu'il a fait sien. Ses intentions, son engagement sont «vrais». Tandis que le récit des *Chroniques* résulte d'un regard jeté en arrière, le *Naufrage de la pucelle* témoigne d'une réaction immédiate et spontanée à l'actualité la plus directe. Dans cette pièce, le manque de recul qui empêche Molinet de mettre en perspective les événements peut être pris comme un gage de sincérité.

Par ailleurs, se pose également la question du public auquel s'adresse respectivement chacune de ces deux œuvres. Celles-ci se réfèrent à des traditions différentes, leur temporalité n'est pas la même, elles utilisent des voies différentes, bien que parfois similaires – comme le recours aux métaphores, qui demeurent cependant exploitées de façons divergentes – pour atteindre des buts qui ne sont pas les mêmes; elles ne visent donc pas non plus exactement le même public. Rédaction *a posteriori* et étalée dans la durée, la *Chronique*, en tant qu'œuvre de commande, s'adresse

des chapitres 40 et suivants, consacrés à l'invasion de 1477». JEAN DEVAUX, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, cit., pp. 131-132.

(60) J. Devaux note que «dès l'été 1478, Jean Molinet se réjouit, dans le *Chappellet des dames*, de la vigueur nouvelle recouvrée par l'*estat de noblesse* à la naissance de Philippe, premier fruit du mariage austro-bourguignon. Le souhait émis dans le *Naufrage de la Pucelle* s'est donc, dès ce moment, pleinement réalisé. Aussi le rhétoricien s'abstient-il désormais de manifester la moindre rancune à l'égard de ces précieux défenseurs de l'Etat, qui d'ailleurs seront dénombrés, en 1481, parmi les secours devant assurer la ressource du petit peuple». *Ibid.*, pp. 406-407.

(61) À cette époque, France et Pays-Bas entre-

tiennent toujours des rapports tendus. En 1479, a eu lieu la bataille de Guinegate, où l'armée de Maximilien d'Autriche a remporté une victoire déterminante sur les troupes du roi.

(62) J. Devaux rejette la thèse de N. Dupire, selon qui «le *Naufrage de la Pucelle* serait postérieur aux cérémonies solennelles du mariage, célébrées à Gand, en la chapelle de Ten Walle, le mardi 19 août 1477». Se basant sur les remarques de Cl. Thiry à propos de l'usage des temps dans cette œuvre, il souligne au contraire que «l'accord matrimonial que l'auteur du *Naufrage* considère comme conclu n'est assurément pas la cérémonie du 19 août, mais en réalité le mariage par procuration, remontant quant à lui au 27 avril». *Ibid.*, p. 266.

presqu'exclusivement au prince qui en a ordonné la composition. Si elle fait œuvre de mémoire, c'est avant tout pour lui et en fonction de ses préoccupations. La diffusion de la *Chronique* demeure donc relativement restreinte; elle concerne au mieux l'entourage princier et correspond à la trace que le souverain entend laisser de son règne dans l'Histoire. Le *Naufrage de la Pucelle*, par contre, s'inscrit directement dans l'actualité de son temps. C'est une œuvre pamphlétaire dont la finalité, immédiate, est de provoquer une réaction violente des principaux acteurs du présent. Son public est plus large et s'inscrit dans la synchronie alors que, dans le cas de la *Chronique*, la perspective est résolument diachronique⁶³.

A ce stade, nous pensons avoir démontré que l'œuvre poétique, l'œuvre fictionnelle, peut être le véhicule d'une parole de vérité, et, surtout, de manière particulièrement prégnante, celui d'une parole de sincérité. Au ^{xv}^e siècle, dans la pratique des Grands Rhétoriciens, c'est peut-être même à travers la fiction poétique, plutôt que par le biais de la prose historiographique, que le poète s'exprime avec le plus de sincérité. L'étude comparative du *Naufrage* et du chapitre 45 de la *Chronique*, se révèle à ce sujet particulièrement éclairante. Il y apparaît que c'est par le biais du prosimètre, dont nous avons souligné le caractère pamphlétaire, que Jean Molinet exprime le plus clairement – et le plus brutalement – les sentiments de révolte, d'indignation et même de colère que génère en lui la tournure déplorable des événements à l'annonce de la mort du Téméraire. La fiction allégorique, contrairement à la fonction qui lui est traditionnellement dévolue, ne dissimule en effet que de manière très artificielle l'intention de l'auteur. Alors que l'emploi du discours allégorique exige habituellement, de la part du lecteur, un travail d'interprétation parfois extrêmement délicat, un tel exercice se révèle presque superflu dans le cas de la fiction du *Naufrage*. L'emploi de métaphores stéréotypées comme celles de la *nef de l'Etat* ou du *corps de police*, l'action, farcesque⁶⁴, tracée à traits grossiers, tout comme les portraits caricaturaux de *Noblesse débilitee*, de la *balue* ou de ses suppôts rendent la signification de l'allégorie limpide et sa lecture aisée. En fait, il semble que l'aspect «codage» du langage métaphorique soit presque entièrement évacué au profit de la seule interprétation du message. Car ce qui est primordial aux yeux du poète, c'est que le lecteur parvienne aisément à la *senefiance* de son œuvre, à travers un discours qui le heurte et l'engage à agir. C'est pourquoi il n'hésite pas à employer des images claires et souvent caricaturales, des stéréotypes et des topiques forcés qui rendent ses pensées limpides. Ce faisant, il prend beaucoup plus de risques que lorsqu'il rédigera sa *Chronique*, dont la prose, cadencée et rythmée, n'a rien de «brut» ni de dépouillé, mais est subtilement élaborée suivant l'art de la rhétorique et dans laquelle on trouve, savamment réparties dans le propos historiographique, des images allégoriques⁶⁵ qui appuient discrète-

(63) «Les sources visaient des buts différents. La chanson et la prophétie, sources orales à l'origine, [auxquelles on pourrait adjoindre, dans une certaine mesure, les écrits d'actualité] devaient intéresser et toucher l'auditoire, d'où l'emploi d'images stéréotypées, déjà enracinées dans la mentalité populaire. La chronique, en revanche, ne s'adresse pas à un public large. Son dessein est de perpétuer la tradition du passé dans le présent et le futur». SOPHIA MÉNACHE, *Mythe et symbolisme au début de la Guerre de Cent Ans. Vers une conscience nationale*, cit., p. 96.

(64) Il est d'ailleurs fort tentant de rapprocher une telle œuvre de la production théâtrale des farces ou plutôt des sotties, tentation qui rejoint

d'ailleurs le sentiment d'une bonne partie de la critique moderne concernant la littérature prosimétrique du ^{xv}^e siècle. Voir CLAUDE THIRY, *Le théâtre ou la poétique de l'entredoux*, dans JEAN-CLAUDE MUHLETHALER et JACQUELINE CERQUIGNI-TOULET (éds.), *Poétiques en transition: entre Moyen Âge et Renaissance*, Lausanne, *Études de Lettres* 4 (2002), pp. 43-69 et ESTELLE DOUDET, *Aux frontières du prosimètre. Georges Chastelain et le théâtre*, dans *Le prosimètre à la Renaissance*, cit., pp. 21-50.

(65) Pour le chapitre 45 de la *Chronique* de Molinet, nous avons déjà évoqué les parallélismes établis entre les cruautés commises à l'égard des Bourguignons et les persécutions d'Israël ou des premiers chrétiens; on y trouve également des métaphores

ment les allégations de l'écrivain. L'usage des métaphores y est plus diffus, plus subtil et, par conséquent, la manipulation plus insidieuse. Aussi, la *Chronique*, discours plus construit et plus étudié, plus réfléchi, semble-t-elle une œuvre bien moins sincère que le poème allégorique, témoignage direct et immédiat, réquisitoire violent et vindicatif de l'auteur pris au cœur des événements.

Nous concluons donc en réaffirmant l'idée selon laquelle la bipartition traditionnelle *vers-mensonge versus prose-vérité* aurait tendance à devenir relativement inopérante à la fin du Moyen Âge et même, en ce qui concerne la pratique des Grands Rhétoriciens, à s'inverser. En effet, une nouvelle répartition des genres, plus complexe, non plus en fonction d'une opposition *vers versus prose*, mais plutôt en terme de projet littéraire et d'intention d'auteur, lesquels sont fonction de son degré de liberté et d'indépendance dans la rédaction de son œuvre, se fait jour. En outre, l'influence avérée de la rhétorique seconde sur la prose des Rhétoriciens rend d'autant plus floues les frontières entre première et seconde rhétoriques.

A travers la notion de sincérité, nous avons vu combien l'auteur pouvait s'impliquer personnellement dans son œuvre, y imprimer sa marque et celle de sa pensée. Dans le cas du *Naufrage de la Pucelle*, il nous semble que Molinet s'est réservé une place de choix et un rôle de tout premier plan. A nos yeux, *Cœur leal* ne désigne pas les «valeureux capitaines qui, dévoués corps et âme au service de leur princesse, œuvrèrent activement à la sauvegarde de l'État»⁶⁶. En effet, de ceux-ci il n'est guère question dans le chapitre 45 des *Chroniques*⁶⁷. Or, si à l'instar de *Cœur leal*, ils jouèrent un rôle si important dans la défense du domaine bourguignon, on conçoit difficilement que l'indiciaire n'ait pas accordé plus d'importance à leur action héroïque, lui qui, entre les défections de la noblesse et les révoltes des villes, a déjà bien du mal à donner une image d'une Bourgogne unie face à l'ennemi. *Cœur leal*, c'est plutôt Molinet lui-même! Molinet tel qu'il se voit et tel qu'il se projette dans la fiction allégorique: fidèle sujet du duc, défenseur envers et contre tout – et tous? – de la cause bourguignonne. Certes, on considère habituellement que l'*Acteur* représente la projection de l'auteur dans son œuvre, le personnage qui, comme l'écrivain, observe les événements à distance, les consigne et leur donne une dimension morale. Cependant, n'oublions pas qu'à la fin du Moyen Âge, l'auteur développe une conscience aiguë de son rôle politique. Il se sent investi d'une mission et croit en l'efficacité politique de son écriture. Le poète se veut donc désormais plus que le témoin des événements; il a aussi un rôle actif à y jouer. On assiste donc à une démultiplication des voix du poète, traduisant ses multiples intentions à travers divers personnages⁶⁸. Capable de pressentir le sens

christiques et apocalyptiques, images des supplices de la croix et de la fin du monde qui précèdent la Rédemption. Toutes résultent d'emprunts à l'imagerie française de la Guerre de Cent Ans... mais ce sont les Français qui, cette fois, sont assimilés aux suppôts de Satan et aux hordes du démon.

(66) JEAN DEVAUX, *Le rôle politique de Marie de Bourgogne au lendemain de Nancy: vérité ou légende?*, dans «Le Moyen Âge», t. XCVIII/3-4 (1991), p. 392.

(67) Il y a bien quelques allusions à la bravoure de l'un ou l'autre capitaine chargé de protéger les villes, mais, la plupart du temps – et Molinet n'hésite pas à le reconnaître – leur lutte contre l'ennemi français se révèle inopérante et se solde par un échec.

(68) On trouve le même jeu chez d'autres auteurs, comme chez G. Chastelain dans l'*Exposition sur Vérité mal prise* ou chez A. Chartier dans le *Quadriologue invectif*, «où Chartier offre trois images de lui-même: l'acteur, témoin du débat, l'auteur réel, secrétaire du roi et le Clergé derrière lequel Chartier cache ses prétentions de conseiller du roi». VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, cit., p. 427 (note 1); voir aussi PIERRE-JEAN ROUX, *Alain Chartier devant la crise du pouvoir royal au début du XV^e siècle*, dans LOUIS TERREAUX (éd.), *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance, Actes du Congrès Marguerite de Savoie*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1978 (Centres d'Etudes franco-italiennes), pp. 7-16.

de l'Histoire, il se voit non seulement «prophète»⁶⁹, à travers la figure de l'Acteur qui, en initié et en élu de Dieu, observe d'en haut, comme depuis la montagne de Sion, les désordres de l'histoire humaine; mais aussi «philosophe»⁷⁰, guide des hommes à travers les méandres de l'actualité de son temps. Or, c'est bien là le rôle assigné à *Cœur leal* dans la fiction allégorique du *Naufrage*. C'est lui en effet qui reconforte la jeune duchesse, *la plus desconfortee de jamés*⁷¹, *branllan en sa gallee entre les undes et fieres vagues, sans patron et conducteur, esgaree de son domicile et qui desja avoit perdu terre et ne vëoit que ciel et eaue, abandonnee a tous perilz (...)*⁷² et l'exhorte au courage par l'exemple de modèles féminins historiques, bibliques et littéraires. Il trouve même une solution à ses malheurs: *marie toy au gré de ton illustre parentaige pour avoir confort et support*⁷³. C'est encore à lui que revient le commandement du navire:

Cœur leal, son noble escuier et collateral amis, par grande sollicitude, regentoit l'office des pillos, donnoit regard au pol artique et, speculant en la quarte marine, commandoit à sonder⁷⁴.

Surtout, il se voit contraint, à deux reprises, de sauver, bien malgré elle, *Noblesse debilitée* et de la ramener sur le droit chemin.

Nous serions cependant d'avis à nuancer la portée du propos de J. Devaux lorsqu'il affirme que *Cœur leal* «exerce une emprise absolue sur chacun des sujets de la duchesse Marie»⁷⁵. Bien sûr, on ne peut nier sa position de mentor auprès de la jeune pucelle. Il la console et lui indique la conduite à suivre. Quant à *Communauté féminine*, malgré son tempérament *suspitionneux*, *barbare*, *zizanieux*, *rural(le)*, *riboteux*, *non docile*, *adonné(e) à toute garrulité et qui incessamment murmuroit sus l'estat de Noblesse*⁷⁶, elle semble lui accorder sa confiance et son obéissance. Par contre, il a fort à faire avec *Noblesse debilitée*, laquelle n'a de cesse d'échapper à sa vigilance pour se précipiter dans la gueule de la *balue*. S'il parvient toujours à la ramener à bord, ce n'est qu'en usant de la force,

Mais Cœur leal l'en tira hors a force (...)⁷⁷.

voire de la violence:

(*Noblesse debilitée*) estoit comme en extasie, quant Cœur leal, de bon zele, luy donna deux buffes sy bien assises qu'i luy fist croller les dentz en la bouche et luy mist le sang en face⁷⁸.

... ce qui offre d'ailleurs au lecteur deux des épisodes les plus comiques de la pièce. En fait, *Cœur leal* est simplement le seul à conserver une conscience exacte de son devoir et des intérêts bourguignons tout au long du récit, ce qui lui donne une certaine suprématie sur les autres membres de l'équipage. C'est donc à lui qu'il appartient de

(69) JEAN-CLAUDE MUHLETHALER, *Le poète et le prophète: littérature et politique au XV^e siècle*, dans «Le Moyen Français», 13 (1983), pp. 37-57 et IDEM, *Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature 'engagée' aux XIII^e et XIV^e siècles*, dans «Le Moyen Âge», 96/2 (1990), pp. 266-286.

(70) JEAN-CLAUDE MUHLETHALER, *Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature 'engagée' aux XIII^e et XIV^e siècles*, cit., pp. 266-286.

(71) JEAN MOLINET, *Les faitz et dictz*, cit., p. 78.

(72) *Ibid.*, p. 80.

(73) *Ibid.*, p. 87.

(74) *Ibid.*, p. 87.

(75) JEAN DEVAUX, *Le rôle politique de Marie de Bourgogne au lendemain de Nancy: vérité ou légende?*, cit., p. 392.

(76) JEAN MOLINET, *Les faitz et dictz*, cit., p. 79.

(77) *Ibid.*, p. 94.

(78) *Ibid.*, p. 93.

guider – et non de diriger – ses compagnons pour qu'ils arrivent *a bon port*⁷⁹, au-delà de la tempête, les défendant contre les manœuvres de séduction de la *balue* et de ses suppôts. Cette image, plus humble, de *Cœur leal* comme guide plutôt que comme dirigeant – fonction qui revient normalement exclusivement au prince –, de même que les difficultés rencontrées par ce personnage incarnant la voix politique de Jean Molinet, nous semblent mieux rendre compte de la condition précaire et ambiguë du «je» poétique qui s'érige en narrateur prophète ou philosophe: «la mise en scène du narrateur-philosophe ou du narrateur-prophète sert à faire valoir le dire-vrai du discours satirique et à pallier la position de faiblesse d'un locuteur qui, sans disposer d'un pouvoir pragmatique de sanction, entreprend de juger ses contemporains»⁸⁰.

Par ailleurs, plusieurs indices semblent désigner ce personnage en tant que *clerc*, appellation qui lui est d'ailleurs attribuée au sein même de la fiction⁸¹. Ainsi, le réconfort apporté à la *tres dolente pucelle*⁸² par *la suavité de sa melliflue éloquence, plus armonieuse que la harpe orpheÿne*⁸³ semble renvoyer explicitement à la force persuasive de la rhétorique de l'écrivain⁸⁴. D'autre part, *Cœur leal*, qui perçoit l'harmonie du chant des *seraines*, se révèle, quant à lui, capable d'en appréhender le caractère dangereusement envoûtant:

Mais Cœur leal, qui bien scavoit contretenir, sans point user de faux bourdon, cognut a cop que Noblesse debilitée trop se desrigloit et ne tenoit point le plein chant, mais discordoit par ses muances et salloit hors de nature et sy avoit en ses accors trop plus de note que de chant⁸⁵.

Aussi, si, à l'instar de *Noblesse debilitée*, il est suffisamment cultivé pour entendre la musique et la poésie, ce qui n'est pas le cas de *Communauté féminine trop rude d'entendement*⁸⁶, encore est-il suffisamment connaisseur en la matière – parce qu'en tant que clerc, il pratique lui-même ces arts? – pour ne pas se laisser charmer.

(79) *Ibid.*, p. 87.

(80) JEAN-CLAUDE MUHLETHALER, *Les masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature 'engagée' aux XIII^e et XIV^e siècles*, cit., p. 286.

(81) JEAN MOLINET, *Les faictz et dictz*, cit., p. 83.

(82) *Ibid.*, p. 78.

(83) *Ibid.*, p. 83.

(84) Dans sa thèse, V. Minet-Mahy souligne que «la musique, métaphore de la perfection du macrocosme, du microcosme et du corps social, se métamorphose complètement chez Molinet en l'expression du talent d'écrivain. Le transfert s'articule autour de l'image de la harpe. (...) L'éloquence du clerc qui guide et épaula la régente des États bourguignons résonne comme la harpe d'Orphée» (MINET-MAHY Virginie, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, op. cit., p. 86-87)... peut-être même mieux que la harpe d'Orphée, puisque l'on parle de *sa melliflue éloquence, plus armonieuse que la harpe orpheÿne*. Cette expression ne pourrait-elle être lue comme une affirmation de la supériorité de la parole du poète sur la musique? Nous rejoignons ici un thème développé par Eustache Deschamps dans son *Art de dictier* (1393), où il oppose la musique naturelle des mots et celle, artificielle, des instruments, rompant ainsi le lien que la lyrique médiévale avait entretenu entre texte et musique. Voir ROGER DRAGONETTI, *La poésie... ceste musique*

naturele'. Essai d'exégèse d'un passage de l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps, dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance*. Mélanges R. Guiette, Anvers, de Nederlandsche Boekhandel, 1961, pp. 48-64 [repris dans ROGER DRAGONETTI, *La musique et les lettres*, Genève, Droz, 1986, pp. 27-42].

(85) JEAN MOLINET, *Les faictz et dictz*, op. cit., p. 89. V. Minet-Mahy a mis en évidence le rôle essentiel des connotations véhiculées par l'imaginaire musical dans le *Naufrage de la Pucelle*. Celles-ci se partagent en un registre musical positif, *Cœur leal*, nom symboliquement marqué dans la tradition de la métaphore cosmique et musicale, et un registre musical négatif incarné par les *seraines* et *Noblesse debilitée* (VIRGINIE MINET-MAHY, *Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, cit., p. 86). C'est bien de ce second registre dont il est question ici. Il est explicitement reconnu comme négatif et faux, déréglé et discordant. Une autre de ces caractéristiques est qu'il *avoit en ses accors trop plus de note que de chant*. Peut-être est-ce à nouveau une manière d'affirmer une certaine supériorité de la parole poétique sur la musique instrumentale. Dans ce cas, *Cœur leal*, en tant que clerc et praticien de la rhétorique ne peut qu'être conscient de cette supériorité; c'est pourquoi le chant des *seraines*, fondé en grande partie sur la musique, ne l'atteint pas.

(86) *Ibid.*, p. 92.

A travers le personnage de *Cœur leal*, Molinet se présente donc comme la voix de la conscience du peuple bourguignon. Confronté à un pouvoir – incarné par la jeune duchesse Marie – qui semble ne pas pouvoir faire face à la situation, il pourrait, à l’instar de la noblesse, chercher ailleurs son intérêt, mais, en dépit d’un avenir pour le moins incertain, il demeure fidèle à la maison ducale et se pose en véritable protecteur de l’identité bourguignonne qui est la sienne.

Cette parole sincère et cet engagement personnel de l’écrivain témoignent une nouvelle fois de la remarquable conscience d’auteur qui anime les Rhétoriciens à la fin du Moyen Âge. Ceux-ci, loin de marquer la fin d’une époque, ouvrent au contraire à celle qui suit, aux temps de l’Humanisme et de la Renaissance, qui accorderont une place de choix à l’individu.

MARIE JENNEQUIN-LEROY