Poétiques en transitoin : l'instructif de la seconde rhétorique, balises pour un chantier

Autor(en): **Tilliette, Jean-Yves / Mühlenthaler, Jean-Claude / Cerquiglini-Toulet, Jacqueline**
Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2002)**

Heft 4

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870314

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

POÉTIQUES EN TRANSITION
L'INSTRUCTIF DE LA SECONDE RHÉTORIQUE : BALISES POUR UN CHANTIER

On assiste, depuis quelques années, à un regain d'intérêt pour les questions de poétique et pour le passage, fait de continuités et de ruptures, qui mène du Moyen Âge à la Renaissance. C'est donc presque naturellement que *L'Instructif de la seconde rhétorique* s'est imposé à notre attention : imprimé vers 1501, mais rédigé probablement autour de 1470, il est encore abondamment cité, pour ne pas dire pillé, par Pierre Fabri dans son *Grand et vrai art de pleine rhétorique*, publié en 1521.

L'Instructif, dû à la plume de l'« Infortuné », n'a pas à ce jour connu les honneurs d'une édition critique. On comprend vite pourquoi : le texte résiste, car le choix de rédiger un traité en vers se révèle être, trop souvent, un obstacle plutôt qu'une aide à la lecture. Pendant les trois journées d'un séminaire postgrade en avril 2001[1], les participants et participantes réunis à Lausanne ont cherché à élucider, sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, de Jean-Claude Mühlethaler, puis de Charles Méla et de Jean-Yves Tilliette, quelques aspects d'un terrain encore mal exploré. Nous livrons ici, en guise d'ouverture, les éclats d'une réflexion en marche.

Notre travail a été profondément enrichi par les conférences publiées dans le présent volume. Les contributions de Marc-René Jung et de Claude Thiry éclairent les définitions de la ballade et du théâtre, telles que les propose *L'Instructif*, en les replaçant dans le contexte des arts de seconde rhétorique. Jean-Claude Mühlethaler, Estelle Doudet et Ludmilla Evdokimova rouvrent le dossier d'un autre traité rarement étudié, *Les Douze Dames de Rhétorique* (1463); de peu antérieur à *L'Instructif*, il témoigne, par-delà les différences, d'une conception de la création poétique qui les rapproche et annonce, sous certains aspects, la Renaissance. Il s'imposait de terminer par une ouverture vers le lyrisme du XVIe siècle : François Cornilliat s'en est chargé, en esquissant la difficile coexistence entre poésie et rhétorique, de Jean Molinet à Étienne Jodelle.

---

1. Nous tenons à exprimer ici nos plus vifs remerciements aux responsables de la CUSO ainsi que de l'UPRESA 8092 du CNRS, dont la collaboration a permis d'organiser ces journées dans d'excellentes conditions.

Du latin au français: le poids des traditions

La réflexion a d'abord porté sur la question de savoir si, et le cas échéant en quoi, *L'Instructif de la seconde rhétorique* était tributaire des traditions antiques et médiévales de l'art poétique en latin. À première lecture, une telle confrontation paraît conduire à un résultat bien décevant : l'attention méticuleuse apportée par le traité du XVe siècle à la matière phonique, aux rythmes et à leurs cadences, aux rimes et à leurs consonances, fondateurs des « formes fixes », ne correspond à rien, ou à presque rien, de ce que l'on trouve dans les ouvrages correspondants de langue latine. On peut assigner à ce fait quelques causes simples et naturelles : la prise en compte d'une réalité linguistique substantiellement différente amène à subordonner la beauté poétique à d'autres types d'effets verbaux, la mutation du contexte socioculturel (rôle des cours, statut de l'écrivain) entraîne l'élaboration d'un nouveau système des genres poétiques. De telles propositions toutefois constatent plutôt qu'elles n'expliquent. Faut-il voir dans la rareté des points de contact entre les deux séries de sources la marque de l'ignorance ? de la simple indifférence ? ou encore d'une volonté polémique de prendre ses distances vis-à-vis de la langue mère ?

À y regarder de plus près cependant, il s'avère que *L'Instructif*, comme d'ailleurs les autres « arts de seconde rhétorique », ne rompt pas tous les ponts avec la tradition. Une lecture fine des premiers chapitres du traité en offre notamment les preuves manifestes :

1. La définition de rhétorique comme art de faire un bel usage des mots (« beaux termes », fol. a_2^{vo}) à des fins de persuasion ou de dissuasion reprend presque terme à terme celle d'Isidore de Séville (*or.* 2, 1 : *rhetorica est bene dicendi scientia ; eloquentia copia ad persuadendum iusta et bona*). Certes, l'encyclopédiste a lui-même hérité un tel énoncé — qui à la fois qualifie une pratique et définit ses effets — d'une tradition fort ancienne, dont on peut trouver l'origine dans la philosophie stoïcienne. Inlassablement répété d'auteur en auteur, il fait figure de lieu commun de la littérature technigraphique, de ce fait peu signifiant. Cette définition appelle toutefois deux remarques :

a) Si les *poetriae* des XIIe et XIIIe siècles transposent dans le champ du poétique les modèles rhétoriques élaborés par Cicéron et Quintilien, comme l'a montré, entre autres, Edmond Faral, elles

ne se recommandent jamais explicitement de l'éloquence judiciaire. Ainsi, le substantif *rhetorica* est absent des traités de Matthieu de Vendôme et de Geoffroy de Vinsauf. À l'inverse, *L'Instructif* se réclame d'emblée du troisième art du *trivium*, mais, au moment d'en fournir la réalisation verbale concrète, il n'en applique nullement les techniques.

b) Néanmoins, il nous semble fort important que la vieille définition soit placée en exergue de notre traité, établissant ainsi un lien entre l'élégance du discours et sa finalité, qui est de nature éthique : la parole a mission d'induire chez l'auditeur des comportements qui lui vaudront « honneur et profit » (fol. a_2^{vo}). Cela semble donc bien interdire de considérer l'acte poétique qui met en œuvre les principes de seconde rhétorique comme une exploration langagière qui n'aurait sa fin qu'en elle-même, voire qui se donnerait comme ultime horizon d'attente une sorte de subversion du sens, de « langage cuit ». En cela, la poétique définie par *L'Instructif* reste rigoureusement fidèle aux principes médiévaux de l'*enarratio poetarum* qui rapportent de façon systématique le poétique à l'éthique (*ethicae subponitur*, disent les commentateurs des œuvres de Virgile, Ovide, Stace, etc.).

2. Le catalogue d'*auctoritates* donné au chapitre 2 (*De derivacione rethorice*, fol. a_3^r) autorise à préciser l'hypothèse. Il est également repris d'Isidore de Séville (*or.* 2, 2 : *Haec disciplina a graecis inventa est [...] Aristotele et Hermagora, et translata in Latinum a Tullio videlicet*). Rien n'interdit absolument de penser que l'anonyme ait lu Aristote et Cicéron, mais la mention d'Hermagoras, dont il ne peut qu'ignorer l'œuvre, trahit le caractère artificiel et conventionnel de cette généalogie. Les noms des auteurs anciens semblent bien là jouer le rôle de pure caution de légitimité. Toutefois, on suggérera que, si les schémas d'écriture aristotéliciens et cicéroniens ne sont en rien applicables aux énoncés produits par la rhétorique seconde, alors que l'objectif final de ceux-ci, mettre le beau langage au service de la vertu et du bien public, manifeste une certaine coïncidence avec le propos de ces modèles (cf. ci-dessus, 1b), cela tient peut-être au fait que la poétique du XVe siècle fait le choix du lyrique, contre le narratif. On n'en prendra qu'une illustration : la question de la disposition, de l'*ordo*, vraiment cruciale pour la poétique du Moyen Âge central (voir l'importance des prologues et autres entrées en texte dans l'imposition d'un protocole de lecture), ne se pose

absolument plus dans les mêmes termes, puisque l'organisation du poème au XVe siècle est entièrement dictée par la grammaire des formes. Dans un tel cadre, le problème n'est plus de savoir si l'on va adopter l'*ordo naturalis* ou *artificialis* pour capter et orienter l'attention du lecteur, mais quelle « rime » on va choisir, et c'est ce choix qui va définir la nature de l'effet persuasif.

3. Horace et son *Art poétique* semblent être les grands absents de *L'Instructif*. Ce n'est pas tout à fait exact. Après trois chapitres de portée générale, l'Infortuné entre en matière en établissant la liste de sept vices d'expression dont doit se garder le poète (chap. 4, *De viciis*, fol. a_3^r). Or, les commentaires scolaires du XIIe siècle ont tendance à réduire la doctrine poétique d'Horace aux 37 premiers vers de *L'Épître aux Pisons* et à y voir la description des vices contre lesquels il faut se prémunir. Autrement dit : un art poétique se doit de commencer par un catalogue des défauts à éviter. Le rapprochement s'arrête là : les deux listes n'ont rien de commun, puisque les vices épinglés par les lecteurs médiévaux d'Horace concernent la cohérence du discours et l'adéquation de son style et de son contenu, et que les défauts condamnés par l'anonyme regardent l'harmonie sonore du matériau verbal. Mais on a là un nouvel indice du fait que le discours de la poétique continue de soumettre son objet au même type d'approche formelle.

4. La même discordance sur le fond et la même homologie structurelle peuvent se constater à propos du chapitre 5, *De figuris* (fol. a_4^r). Pourtant, la dissymétrie semble là considérable : les arts poétiques médiolatins sont avant tout célèbres par l'ampleur des développements qu'ils consacrent à l'ornement du style, conçu comme la transposition fidèle en poésie des nombreuses figures de l'*elocutio* rhétorique ; l'Infortuné se limite à une courte liste de six figures, caractérisées par lui comme « les plus principales dont il est traicté *par françois* » (fol. a_4^{vo}), mais absentes des nomenclatures traditionnelles. Il s'agit en effet de synalèphe, syncope, apocope, synonymie, équivocation et dialogue ; ici encore, ce sont les aspects sonores, musicaux qui sont mis en valeur, puisque les trois premières « figures » concernent la prosodie et la cinquième la rime, des domaines qui relèvent au Moyen Âge de l'apprentissage de la grammaire, et non de la rhétorique.

Ce n'est donc pas tant du côté des *poetriae* que de celui des traités grammaticaux qu'il faut chercher des antécédents latins à notre *Instructif*. Ainsi, nous pensons avoir repéré la source certaine de sa doctrine des figures dans le *Graecismus* d'Évrard de Béthune, dont l'étude est inscrite au programme des facultés des arts depuis le début du XIVe siècle. Dans son chapitre *De figuris*, Évrard, contre la tradition, distingue trois catégories de figures, ajoutant à celles, classiques, des couleurs et des tropes, celle des métaplasmes, qui inclut notamment la synalèphe, l'apocope et la syncope... au sujet de laquelle l'Infortuné lui-même nous renvoie à l'autorité des « grameriens [...] bien sciens » (fol. a_4^{vo}).

Qu'en est-il pour autant de l'*ornatus*? Nous formulons l'hypothèse que les développements hypertrophiés des arts poétiques latins sur les *colores rhetorici* ont bien leur équivalent dans *L'Instructif:* c'est l'immense chapitre 9, *De sufficientia colorum seu specierum rethoricalium* (fol. b_1^r), qui occupe d'ailleurs à peu près la même place dans l'économie du discours normatif, et qui est consacré à la description et à l'illustration de vingt catégories de formes fixes... qualifiées par les rubriques de *colores*. Le sens du déplacement opéré se situe là: on colore toujours le discours poétique, mais de nouvelles couleurs. La rupture avec la tradition des poétiques latines est liée à la conscience que l'on a désormais à faire avec un matériau verbal qui ne peut plus être travaillé selon les mêmes règles. Les formes de la versification latine sont héritées de la plus haute Antiquité (le vers de Geoffroy de Vinsauf est encore celui d'Homère); la distribution des genres, à peu près fixée dès Aristote et dès Horace. Ce sont des données de fait, qui ne peuvent fournir matière à la moindre discussion. La littérature vulgaire a le loisir de frayer ses propres voies, d'inventer ses propres formes, ou se doit de le faire. Et peut-être, dans la fidélité à ses origines lyriques, choisit-elle d'explorer celles de la musicalité du langage, de la multiplicité des effets de plaisir et de sens produits par rimes, rythmes et refrains.

5. À cet égard, on signalera pour finir que la poétique latine n'a pas été tout à fait insensible à ces nouveaux moyens de produire la beauté. On se réfère ici aux *artes rithmice*, et notamment à celle que Jean de Garlande place en appendice à son art d'écrire en vers et en prose, la *Parisiana poetria*. Face à ce nouvel objet de langage, mi-chair mi-poisson, ni vers ni prose, qu'est en latin le *rithmus* mesuré et rimé, Jean se pose un certain nombre de

questions que l'on retrouve, *mutatis mutandis*, étudiées par *L'Instructif:* ainsi, l'opposition entre *rithmus spondaicus* et *rithmus iambicus*, qui préfigure celle entre rime féminine et masculine ; la réflexion sur la longueur des vers ; l'analyse de la rime (*consonantia*) en termes de théorie musicale, comme l'avait déjà fait le commentaire sur *Les Échecs amoureux* (p. 162-173) attribué à Évrart de Conty. Plusieurs « formes fixes » sont décrites et un grand nombre de strophes différentes analysées par Jean. Peut-être tient-on là, même si la *Poetria* de Jean de Garlande n'a pas connu une très grande diffusion, l'un des « chaînons manquants » entre la première et la seconde rhétoriques...

Ce que les deux rhétoriques ont en tous cas en commun, c'est le lien solide qu'elles nouent l'une et l'autre entre les techniques de l'écriture poétique et sa dimension illocutoire. J'ai établi, à propos de la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf, que le choix par le poète de telle forme d'expression ou de telle autre était fonction de l'effet moral ou spirituel qu'il entend voir exercer par son œuvre sur le lecteur ou auditeur. Sans doute n'en va-t-il pas différemment avec les formes fixes minutieusement décrites au chapitre 9 de *L'Instructif de la seconde rhétorique*.

Jean-Yves TILLIETTE

DE LA LISTE À LA CONSCIENCE LITTÉRAIRE: LES AUTEURS ILLUSTRES

L'Instructif de la seconde rhétorique offre comme beaucoup de textes de son époque des listes d'auteurs illustres allant de l'Antiquité au temps présent, de Cicéron, Quintilien, Virgile et Horace aux contemporains de l'auteur. Pierre de Hurion, George Chastelain, Vaillant et Arnoul Greban, cités en compagnie de Christine de Pizan et de son fils Jean Castel, ont contribué à l'éclat de la « langue gallicane fertile » (fol. b_5^r). Ce geste réflexif qui s'inaugure, semble-t-il, en français dans les *Méditations* de Gilles Li Muisis, au milieu du XIVe siècle, avec l'évocation des « boin faseur, ou temps passé », signe la naissance d'une pensée de l'histoire littéraire. C'est cet aspect du texte qui nous a retenue. Notre enquête a procédé en trois temps :

1. Une interrogation lexicologique sur les termes qui désignent le rapport de l'auteur à son texte, sur leur signification et leur opposition. Nous avons ainsi isolé la figure de l'inventeur, « cil qui

premier trouva », selon une formule chère à la fin du Moyen Âge. Cette figure est celle d'Hermagoras, inventeur de la rhétorique pour l'Infortuné qui le cite trois fois (fol. a_2^{vo} et b_5^{vo}). Il revenait à Jean-Yves Tilliette (cf. *supra*) de montrer que notre auteur doit cette mention à Isidore de Séville.

2. Dans un deuxième temps, nous nous sommes interrogée sur cette pensée généalogique de la filiation et sur cette constitution d'un canon littéraire. Nous avons alors mis en regard les listes offertes par *L'Instructif* avec celles données par d'autres *Arts de seconde rhétorique*, par celle que l'on trouve dans le prologue du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri, le *Champ Fleury* de Geoffroy Tory ou *La Louange des bons facteurs* de Pierre Grognet. Nous avons repéré les auteurs que ces textes partagent, ceux que l'un ou l'autre d'entre eux est le seul à convoquer, les auteurs auxquels ils font remonter leur généalogie : Jean de Meun ou Alain Chartier, la présence ou non de François Villon... qui n'est pas cité dans *L'Instructif*, bien que *Le Jardin de plaisance* ait retenu dix ballades du poète parisien. C'est qu'il n'est pas, au contraire des autres auteurs, inséré dans le circuit des cours : son nom reste, dans la tradition des *Repues franches*, associé avant tout au domaine du comique jusqu'à ce que l'édition de Clément Marot lui offre ses lettres de noblesse.

3. Dans un troisième temps, nous avons centré notre attention sur la place considérable (six occurrences) et le rôle tout particulier accordés à Alain Chartier dans *L'Instructif de la seconde rhétorique*. Nous avons analysé en détail l'utilisation qui est faite de cet auteur par l'Infortuné qui engage même un débat avec Chartier au sujet de la résurrection de la « boute chouque » (ou « rime en goret ») dans une ballade dialoguée (fol. b_4^r); c'est qu'il le considère, sinon comme « l'encestre » du « dyalogue » poétique, du moins comme le « grant maistre » de cette « science » (fol. a_5^r). Alain Chartier constitue pour la génération de l'*Instructif*, suivi sur ce point par Pierre Fabri, un modèle. Il joue pour les auteurs de la fin du XVe siècle, et même au-delà, le rôle qu'avait joué Jean de Meun pour ceux du XIVe siècle.

Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET

ENTRE CRAINTE ET CONFIANCE: AMBIGUÏTÉS DU DISCOURS POÉTIQUE

Un « art de seconde rhétorique » vise d'abord à légitimer la parole poétique. *L'Instructif* ne fait pas exception : comme l'a montré Jacqueline Cerquiglini-Toulet, la liste des « bons facteurs » permet à l'Infortuné de se poser en héritier de devanciers prestigieux. L'expression se doit d'être parfaite ; Jean-Yves Tilliette a rappelé combien les auteurs médiévaux ont été marqués par l'énumération des défauts à éviter, sur laquelle s'ouvre *L'Art poétique* d'Horace. Il y a aussi, au passage du Moyen Âge à la Renaissance, fasciné par les prouesses langagières de ceux qu'on a appelés les « grands Rhétoriqueurs », une recherche de « l'improprieté / Licencïée et approuvée / Par us ou par auctorité » (fol. a_4^r). La tradition offre une caution à des expériences qui peuvent conduire le poète, apprenti sorcier du Verbe, aux limites d'une parole condamnable, sinon d'un point de vue esthétique, du moins selon des critères éthiques. Les traces de ce malaise ont plus particulièrement retenu notre attention :

1. Le seul fait que les chapitres consacrés aux figures (205 vers) et aux vices (chap. 4, long de 147 vers) se suivent immédiatement et soient d'une telle ampleur, révèle combien la création poétique est, aux yeux de l'Infortuné, une danse sur la corde raide, entre licite et illicite ; il n'y a rien de comparable dans les *Arts de seconde rhétorique* édités par Ernest Langlois.

a) Au chapitre des vices, le refus de créer des effets « sur le latin escumez » (fol. a_3^{vo} : c'est là, semble-t-il, la première attestation de l'expression), conduit à une condamnation de paronomases comme celle qui fait rimer « amé » et « hamé », c'est-à-dire « prins a l'hain » (pris à l'hameçon), sens pour lequel le *Lexique* de Frédéric Godefroy ne cite que « hameçonné ». Le jeu de mots remonte, une fois encore, à Isidore de Séville qui fait dériver *amor* de *hamor*. L'enjeu, pour l'Infortuné, est de faire des paronomases en français sans s'inspirer du latin — à moins qu'il ne s'agisse, précise-t-il, d'un discours adressé à des clercs par un clerc : la dimension illocutoire de l'écriture poétique est en danger, quand on s'enferme dans la tour d'ivoire du savoir, excluant le public auquel on prétend s'adresser. On se demandera toutefois si l'exemple est probant : Pierre Fabri, qui cite le passage de *L'Instructif* dans son *Grand et vrai Art de pleine rhétorique* (p. 118-119), le fait avec des variantes significatives et ne parle pas d'« escumer le latin », vice qu'il condamne également (p. 116),

mais en alléguant d'autres exemples que l'Infortuné. Le jeu de mots sur « amé » et « hamé » relève à ses yeux du français ; s'il reste condamnable, c'est à cause de l'utilisation d'un terme que Fabri juge simplement mal approprié. Pour éviter d'écrire « rudement », on suivra donc l'exemple de Chartier qui avait signé *L'Excusacion aux dames* en faisant rimer son nom, « Alain », avec « print pieça a l'aim ».

b) Au chapitre 5, *De figuris*, le développement sur l'équivoque (*De diffinitione equivocationis*, fol. a_5^r) est particulièrement révélateur d'un malaise, car l'Infortuné évoque une dérive possible de l'*ornatus* vers un langage séducteur et... trompeur. L'*equivocatione in sensu* permet de « gens embureliquoquer » (emberlificoter, fol. a_5^r), de se moquer d'eux en exploitant l'homophonie des mots : nous tombons dans le domaine de la dérision dont les moralistes, à la suite des Pères de l'Église, ont dénoncé les méfaits avec une virulence accrue au XVe siècle. Pour Pierre Michault (*Le Doctrinal du temps present*, 1466), elle fait partie des péchés de la langue qui règnent aux cours des princes. La parole du poète rejoint le vice du courtisan, qu'elle récupère à ses propres fins.

L'Instructif ne reprend pas ici, du moins pas exclusivement, l'idée que l'*ornatus* peut être mis au service des deux versants du genre démonstratif, la *laudatio* et la *vituperatio*. Alors que l'une et l'autre trouvent leur légitimité dans le fondement éthique du discours, l'Infortuné suggère que le mensonge n'est pas étranger à l'ornement, que la parole du poète est liée, fondamentalement, à l'*ambiguitas*. Dans le cadre de l'éloquence judiciaire, celle-ci a, depuis toujours, eu sa raison d'être : Quintilien (*Instit. orat.* VI, 3, 87), qui y voit un moyen de dissimuler face à l'adversaire, défend ainsi le mot d'esprit, la repartie adroite qui fonde l'*urbanitas* et vous assure, par le rire, l'approbation du public. Une fois encore, *L'Instructif* transfère des préceptes de la première rhétorique à la rhétorique seconde ; seulement, l'emploi d'un verbe aux connotations négatives (« embureliquoquer ») insinue le doute quant à la légitimité d'une telle parole, et il le fait d'autant plus que l'exemple choisi — prononcer « d'aoust né » de manière à faire comprendre « dampné » — prend l'allure d'une malédiction larvée. Elle la prend aussi dans *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet, quand il illustre les « plaisans equivocques » en jouant sur le double sens de « nuit » (*nuire* et *privation de jour*): sous le couvert d'un énoncé apparemment bienveillant (« Bonne nuit ! »), on souhaite la mort à son interlocuteur. La « mauvaise langue » se

fait poésie, elle est une arme dont la satire et le discours politique ont su tirer profit, sous la plume des grands Rhétoriqueurs (et de Villon !), pour mieux critiquer les grands de ce monde.

En ouvrant la poésie à ce qui peut être perçu comme un péché de la langue, Molinet et l'Infortuné soulignent d'un côté le plaisir auditif, de l'autre la fonction sociale d'une parole — bien plus que d'une écriture ! — dont Baldassar Castiglione fera l'art de converser à la cour. Mais au moment même où s'élabore *Il Cortegiano*, Pierre Fabri, qui reprend pourtant des passages entiers de *L'Instructif*, retranchera du chapitre sur les équivoques l'exemple « pour gens embureliquoquer ». Dans *Le Grand et vrai Art de pleine rhétorique,* l'équivoque n'a rien d'un jeu de société, il participe d'un rêve de perfection dans cet art qu'Eustache Deschamps avait appelé « musique naturele » et Jean Molinet « musique richmique »; le poète en quête d'une rime où se marient des mots aux consonances identiques apprendra à distinguer les véritables équivoques des équivoques impropres. En se repliant sur le côté technique de la question, Pierre Fabri évite les eaux dangereuses du péché de la langue qui risquent de saper à la base le présupposé éthique, lequel confère à la rhétorique (première ou seconde) sa véritable légitimité.

2. L'idée d'une possible parenté entre le travail du poète et le péché de la langue ne laisse pas d'étonner, car *L'Instructif de la seconde rhétorique* s'ouvre et se clôt sur une flamboyante affirmation de la dignité de la poésie. L'*Exordium* place dame Rhétorique sous l'égide d'Apollon (« De Palo », fol. a_2^{vo}, est à corriger) et de « Sophie », personnification de la sagesse divine ; comme l'ont fait *Les Douze Dames de Rhétorique* quelques années auparavant, l'Infortuné souligne le caractère sacré de l'écriture. Aucune œuvre ne verrait le jour sans l'« inspiracion », traduite dans l'un et l'autre texte par une série de métaphores exploitant le champ sémantique de la lumière. Avec *Les Douze Dames*, *L'Instructif* témoigne de l'importance du thème de l'inspiration poétique en France dès les années 1460.

Le chant royal au folio b_4^{vo}, puis les vers conclusifs de *L'Instructif* reviennent sur l'inspiration, mais substituent « Minerva », déesse de la sagesse, à « Sophie », et placent à ses côtés « Clio et Fronesis ». Le réseau d'associations ainsi tissé paraît s'inspirer de l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille. Dans le prologue en vers, celui-ci avait invoqué Clio et Apollon pour qu'ils

l'aident dans son travail ; il est précisé que la muse est responsable de l'ornement — de la « decoration », pour le dire avec l'Infortuné (fol. b_4^{vo}). Si *L'Instructif* associe Clio également aux différentes formes de l'écriture héroïque (tragédie ou chronique), c'est qu'elle est, selon une tradition qui remonte à Fulgence, porteuse de gloire. Quant à Sophia et à Phronesis, elles s'imposent, dès le livre IV de l'*Anticlaudianus*, comme des figures complémentaires ; dans le livre VII, il incombe à Phronesis, personnification de la sagesse humaine, de ramener sur terre les dons de Sophia, le *trivium* et le *quadrivium*. Au contraire, *L'Instructif* n'établit jamais de lien explicite entre les deux personnifications ; il ne les évoque que séparément. Mais il utilise au sujet de Sophie aussi bien que de Phronesis le terme astrologique d'« influence » pour définir leur fonction : la distinction entre une sagesse d'origine divine et une sagesse humaine s'estompe. L'Infortuné tend à utiliser ces personnifications de manière interchangeable, de même que Minerve se substitue, nous l'avons vu, à Sophie en cours de texte. Un certain flou règne, fruit d'une érudition qui n'est pas toujours au-dessus de tout soupçon.

Si le Moyen Âge n'ignore pas les muses, ce n'est qu'à partir du XIVe siècle qu'elles retrouvent une place dans la littérature vernaculaire... et encore ne les associe-t-on guère, sinon exceptionnellement — ainsi dans une ballade de Jean Campion adressée à Jean de le Mote —, à l'écriture poétique. Encore au début du XVe siècle, Jacques Legrand voit dans les muses, dansant et chantant autour d'Apollon, une « figure » de la « leesce »; quelques pages plus loin, il reprend une tradition illustrée par l'*Ovide moralisé* (livre V), quand il en fait les gardiennes de « la fontaine de sapience » (*Archiloge Sophie*, p. 167).

Il faut attendre les années 1460 pour que les muses reviennent en force et ne soient plus préposées, comme dans *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, à toute « science » et notamment aux sept arts libéraux (pp. 96-100), mais qu'elles soient associées à l'inspiration poétique. Une fois de plus, *L'Instructif* se trouve à la pointe d'un mouvement dans lequel certains ont discerné des traits pré-renaissants. L'Infortuné ne mentionne pas la seule Clio, il évoque également Calliope dans l'envoi du *servantois* (fol. b_5^{vo}) où sont célébrés les poètes antiques et modernes. Elle apparaît en compagnie de « Calophonne », dont le sens de « bon son » est celui même que *L'Ovide moralisé* (livre V, v. 2759) dégage du nom de Calliope selon une lecture qu'on trouve déjà dans les

mythographes. Mais la source de *L'Instructif* est encore une fois Évrart de Béthune, et plus précisément le chapitre VII du *Graecismus* (*De nominibus Musarum et gentilium*) où les deux noms apparaissent côte à côte : *Calliope quasi Callophone sic quarta uocatur* (v. 6). À partir du nom de Calliope et de son interprétation, l'Infortuné a forgé deux personnifications distinctes. Des souvenirs d'école mal digérés ont présidé à la renaissance des muses, en qui *L'Instructif* reconnaît les maîtresses de l'« eloquence » (fol. b_5^{vo}).

Au passage du Moyen Âge à la Renaissance, *L'Instructif de la seconde rhétorique* témoigne d'une confiance en la parole poétique, dont il dit l'éclat et l'efficacité, mais il laisse aussi percer une interrogation sur la limite floue où le licite bascule dans le répréhensible. Il se retrouve au cœur des contradictions d'une époque qui oscille entre une méfiance extrême face à la parole et une foi presque absolue en ses possibilités de garantir la gloire du prince et du poète. Sous les règnes de Louis XI et de ses successeurs, éthique et esthétique, poésie et morale, ne font pas toujours bon ménage.

Jean-Claude MÜHLETHALER

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

ÉDITIONS

Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge, éd. Edmond Faral, Genève-Paris : Slatkine-Champion, 1982 (1ère éd.: Paris, 1924).

Les Douze Dames de Rhétorique, éd. Louis Batissier, Moulins : Desrosiers, 1838 — Nous attendons avec impatience la première édition critique de ce texte fondamental : GEORGE CHASTELAIN, JEAN ROBERTET, JEAN DE MONTFERRANT, *Les Douze Dames de Rhétorique*, éd. David Cowling, Genève : Droz, à paraître en 2002.

Les Enseignes des Douze Dames de Rhétorique : éd. Cynthia J. BROWN, « Du nouveau sur le "mistere" des *Douze Dames de Rhétorique :* le rôle de Georges Chastellain », *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 153 (1987), p. 181-221.

Eustache DESCHAMPS, *L'Art de dictier*, éd. Deborah M. Sinnreich-Levi, East Lansing : Colleagues Press, 1994.

Évrart DE BÉTHUNE, *Graecismus*, éd. Joh[annes] Wrobel, Breslau : G. Koebner, 1887 (réimpression : Hildesheim — Zürich — New York : G. Olms, 1987).

Évrart DE CONTY, *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, éd. Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, Montréal : Ceres, 1993.

L'INFORTUNÉ, « L'Instructif de la seconde rhétorique », in *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique. Reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501*, 2 vol., éd. Eugénie Droz et Arthur Piaget, London and New York : Johnson Reprint, 1968 (1ère éd.: Paris, 1910 et 1925), début du volume I.

Jacques LEGRAND, *Archiloge Sophie — Livre de bonnes meurs*, éd. Evencio Beltran, Paris : Champion, 1986.

Jean DE GARLANDE, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, éd. Traugott Lawler, New Haven and London : Yale University Press, 1974.

Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle, tome II (Livres IV-VI), éd. C[ornelius] De Boer, Amsterdam : J. Müller, 1920, (réimpression : Vaduz, Liechtenstein : Sändig Reprint Verlag, 1988).

Pierre FABRI, *Le grand et vrai Art de pleine rhétorique*, éd. A[dam] Héron, Genève : Slatkine Reprints, 1969 (1ère éd.: Rouen, 1889-1890).

Recueils d'Arts de seconde rhétorique, éd. Ernest Langlois, Genève : Slatkine Reprints, 1974 (1ère éd.: Paris, 1902).

ÉTUDES

BAGOLY, Suzanne, «*De mainctz Auteurs une progression*. Un siècle à la recherche du Parnasse français », *Le Moyen Français*, 17 (1985), p. 83-123.

CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « À la Recherche des pères : la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge », *MLN*, vol. 116, n° 4 (septembre 2001, n° spécial : « Le culte des Grands Hommes »), p. 630-643.

CORNILLIAT, François, *« Or ne mens ». Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriqueurs »*, Paris : Champion, 1994.

FEBEL, Gisela, *Poesia ambigua oder Vom Alphabet zum Gedicht. Aspekte der Entwicklung der modernen französischen Lyrik bei den Grands Rhétoriqueurs*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2001.

GALLY, Michèle, « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, 18 / 1 (2000), p. 368-382.

GALAND-HALLYN, Perrine, et HALLYN, Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Genève : Droz, 2001.

JUNG, Marc-René, «*Poetria*. Zur Dichtungstheorie des ausgehenden Mittelalters in Frankreich », *Vox Romanica*, 30 (1971), p. 44-64.

MÉLA, Charles, « L'Hameçon. À propos du *Sophiste :* mimétique et pêche à la ligne », in *L'Orgueil de la littérature. Autour de Roger Dragonetti*, éd. Jacques Berchtold et Christopher Lucken, Genève : Droz, 1999, p. 37-45.

MÜHLETHALER, Jean-Claude, « De Guillaume de Machaut aux rhétoriqueurs : à la recherche d'un Parnasse français », in *Histoire des poétiques*, sous la dir. de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 85-101.

ROY, Bruno, « Eustache Deschamps et Évrart de Conty théoriciens de l'art poétique », in *Cy nous dient. Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans : Paradigme, 1999, p. 25-40.

STRUBEL, Armand, « Muses perdues, muses retrouvées : l'éclipse médiévale », *Littérales* 28 (2001 : « Propos sur les muses et la laideur »), p. 35-52.

TILLIETTE, Jean-Yves, *Des mots à la Parole. Une lecture de la* Poetria nova *de Geoffroy de Vinsauf*, Genève : Droz, 2000.