

**Mutations du paysage allégorique à l'âge de la Grande Rhétorique :
le cas de la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges (1511)**

David COWLING (Université de Durham)

Bien que les écrits des mal nommés « rhétoriciens » – ce groupe d'écrivains français et bourguignons dont l'activité littéraire jalonne, *grosso modo*, la deuxième moitié du xv^e siècle et la première moitié du xvi^e – constituent une véritable terre d'élection pour les spécialistes de l'allégorie, la critique traditionnelle n'a souvent vu dans leurs œuvres qu'un recyclage continu de motifs usés hérités des grands textes allégoriques du xiii^e siècle tels que le *Roman de la Rose*, dont elles sont largement tributaires¹. Certes, une approche qui met l'accent sur les lieux communs de l'écriture allégorique – ses paysages, neufs, châteaux, temples et, bien entendu, vices et vertus personnifiés, qui sont, pour la plupart, extrêmement diserts chez les rhétoriciens – a de quoi la recommander, car elle permet d'attirer l'attention sur les soubassements de la composition allégorique vue – comme l'a fait la tradition rhétorique depuis le temps de Cicéron au moins – comme une *metaphora continua*². Nous avons fait de même dans un livre paru en 1998 qui a cherché, justement, à identifier et classer les différentes métaphores, dont l'usage était très répandu dans le langage quotidien de l'époque sous forme de locutions proverbiales et autres, qui sous-tendent les nombreuses fictions architecturales de la période en question, et à cerner, de manière aussi systématique que possible, leur potentiel sémantique³. Dans ce qui suit, nous allons essayer une approche complémentaire, qui vise à analyser la manière dont la lecture de textes allégoriques doit se fonder, non seulement sur une connaissance des pratiques linguistiques quotidiennes de l'époque (connaissance difficile à élaborer, étant donné les lacunes documentaires qui confrontent toute tentative de reconstruction linguistique d'une période pré-moderne, surtout en ce qui concerne la métaphore⁴), mais sur l'environnement intertextuel dont sortent ces mêmes textes. Au

¹ Pour l'origine de l'étiquette critique « rhétoricien », qui se fonde sur une interprétation fautive d'un texte de Guillaume Coquillart, voir JODOGNE P., « Les «Rhétoriciens» et l'humanisme : problème d'histoire littéraire », LEVI A. (éd.), *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester, Manchester University Press, 1970, p. 150-175.

² La phrase canonique « *allegorian facit continua metaphora* » se lit chez Quintilien (*Institutio oratoria*, IX, 2, 46).

³ COWLING D., *Building the text : architecture as metaphor in late medieval and early modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

⁴ Pour une discussion de l'importance, pour une analyse de la pragmatique de la métaphore, de connaissances extra-linguistiques communes au locuteur et à l'auditeur (« common-ground

risque d'une simplification, nous pouvons affirmer que cette approche sera plus « littéraire » que « linguistique », sans pour autant nier l'importance fondamentale du processus de lecture et de la compétence du lecteur de l'époque – autant linguistique que littéraire – pour l'étude de toute œuvre allégorique. Nous allons donc relire un des plus célèbres textes des rhétoriciens, la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges, écrit en 1511, à la lumière d'un autre prosimètre allégorique, le *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais, achevé en 1494 sous le règne de Charles VIII, à qui il est dédié⁵. On y retrouve les mêmes éléments du décor allégorique et le même agencement narratif, mais une comparaison approfondie des deux textes nous permettra d'identifier une finalité sensiblement différente chez Lemaire, qui ressort d'autant plus clairement une fois que la *Concorde* est replacée dans la tradition allégorique de la Grande Rhétorique. Il nous sera également possible d'attirer l'attention sur une capacité fondamentale de l'écriture allégorique de toute époque, qui permet à l'écrivain de faire passer deux messages en même temps ; chez les deux auteurs qui nous intéressent, ce dédoublement sémantique de l'allégorie rend possible un mélange savant des discours de l'éloge et du blâme, ce qui peut paraître quelque peu inattendu de la part d'auteurs souvent réputés, par la critique traditionnelle du moins, de simples porte-parole du pouvoir politique de leurs mécènes⁶.

Avant d'entrer en matière, cependant, nous nous permettrons quelques remarques supplémentaires sur la place de l'allégorie dans la pratique littéraire des rhétoriciens. C'est Paul Zumthor qui a eu le mérite, par une étude et une anthologie parues, toutes les deux, en 1978, de sauver ces auteurs – qui exerçaient, pour la plupart, les fonctions de secrétaire, d'historiographe ou de propagandiste auprès de la haute aristocratie française et bourguignonne au temps des troubles franco-bourguignons et des premières guerres d'Italie – des foudres de la critique ancienne, qui les voyaient

knowledge »), voir GIBBS R., *The Poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 113-114.

⁵ Pour le prosimètre, « grand genre » des rhétoriciens, voir l'ouvrage collectif récent *Le Prosimètre à la Renaissance*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Cahiers V.-L. Saulnier n° 22, 2005.

⁶ Voir, par exemple, GUY H., *Histoire de la poésie française au XVI^e siècle*, t. 1 (*L'École des rhétoriciens*), Paris, Champion, 1910; réimpr. 1968, p. 62-63, où le critique qualifie les écrits politiques des rhétoriciens de « phrases payées ; mensonges » ; pour des études beaucoup plus nuancées sur la pratique du « discours de la gloire » par les rhétoriciens, voir ZUMTHOR P., *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 56-77 ; CORNILLIAT F., « Or ne mens » : couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens », Paris, Champion, 1994.

comme des mercenaires littéraires et des épigones d'une tradition médiévale largement essoufflée qu'ils perpétuaient à grand renfort de complexités verbales et métriques. Pour Zumthor, l'allégorie permet de distinguer, de manière quasi formelle, les textes historiographiques du reste de la production littéraire des rhétoriciens ; la « fable » articulée par l'allégorie, quand elle est présente, se fonde sur et met en évidence les valeurs du milieu curial dont elle est sortie⁷. Zumthor distingue, en outre, l'allégorie de l'allégorèse tout en confondant les significations généralement admises de ces deux termes : pour lui, l'allégorèse constitue, non le processus d'interpréter des textes comme la Bible ou les *Métamorphoses* d'Ovide afin d'en tirer un sens, ou des sens multiples, « autres » que le sens littéral⁸, mais la pratique littéraire qui consiste à créer des fictions qui puissent signifier à deux ou à plusieurs niveaux. Selon Zumthor, tandis que l'interprétation allégorisante – que nous continuerons de nommer allégorèse – est un mode essentiellement statique, qui se contente de mettre en relation signifiant et signifié par vertu d'une *auctoritas* (essentiellement sous la forme « ceci est cela »), l'allégorie, la composition de textes narratifs qui se prêtent à une double lecture, « assume les catégories de lieu et de temps » et « comporte un dynamisme signifiant produit moins par les actants comme tels que par l'action qui, tour à tour, les disjoint et les conjoint⁹ ». Selon cette conception, « seule la dimension narrative de l'allégorèse [c'est-à-dire l'allégorie] permet de montrer causes et implications : car il s'agit de *montrer*, non d'expliquer¹⁰ ». Il existe, en effet, une tension chez les rhétoriciens entre les descriptions de lieux et de personnages qui se veulent signifiantes en vertu d'éléments ou d'attributs symboliques, qui rejoignent une tradition qui remonte à Boèce et aux traités, étudiés naguère par Joseph Sauer¹¹, qui proposent toute une symbolique des éléments de construction de l'église médiévale, d'une part, et la narration allégorique elle-même, où le fait de passer par tel ou tel endroit en compagnie de tel ou tel guide est lui-même signifiant. Mais on ne peut pas affirmer, comme le veut Zumthor, que l'allégorie, chez les rhétoriciens, n'explique pas ; au contraire, le rôle des nombreuses personnifications avec qui le

⁷ ZUMTHOR P., *op. cit.*, p. 78.

⁸ Pour une étude exhaustive de cette pratique, voir DE LUBAC H., *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, 4 t., Paris, Aubier, 1959-1964.

⁹ ZUMTHOR P., *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ SAUER J., *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1924.

narrateur-voyageur-pèlerin entre en conversation de manière régulière au cours de son acheminement, est justement d'expliquer le sens à tirer des endroits et édifices parcourus ou aperçus, et, le plus souvent, de *nommer* les possesseurs et habitants des lieux. Ainsi le discours allégorique procède, chez les rhétoriciens, de manière analogue au discours prétendu « statique » de l'allégorèse, en affirmant, de façon répétée et par le truchement d'une *auctoritas*, que « ceci est cela ». Ce mode de lecture et d'écriture, profondément ancrée dans la pratique littéraire des rhétoriciens, se voit concurrencer, cependant, aux alentours de 1530 par de nouvelles approches qui montrent de plus en plus de méfiance envers l'allégorèse comme procédé explicite. Comme l'a montré Ann Moss dans son livre *Poetry and fable : studies in mythological narrative in sixteenth-century France*¹², l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide paru à Lyon en 1532 sous le titre *Le Grand Olympe des Histoires poétiques du prince de poesie Ovide en sa Metamorphose* déclare que le poème est digne d'être lu « selon le naturel du livre sans allegories » ; sans pour autant vouloir interdire l'allégorèse comme pratique de lecture, le *Grand Olympe* reconnaît dans le texte un caractère « allégorisant » apte à fournir au lecteur averti assez d'indices pour permettre une lecture multiple – Moss suggère même que cette libération du texte du carcan d'une interprétation à de multiples niveaux aurait pu encourager le lecteur, formé, après tout, à la lecture de textes richement métaphoriques comme les prosimètres allégoriques des rhétoriciens, à y chercher davantage de niveaux de lecture. Néanmoins, d'autres textes de la même époque affichent une méfiance plus accusée envers la recherche de sens cachés ; pour n'en citer qu'un seul, le *Gargantua* de Rabelais, dont le prologue joue non sans ironie avec la possibilité d'un « plus haut sens » et raille le « Frere Lubin » qui avait essayé de démontrer la présence des sacrements de l'Évangile dans les *Métamorphoses* d'Ovide¹³, consacre tout un chapitre à une démolition en règle de la symbolique médiévale des couleurs¹⁴. Dans ce même texte, la description de l'Abbaye de Thélème, dont les parties versifiées, comme on le sait, doivent beaucoup aux modèles fournis par la Grande Rhétorique, ne signale nullement un quelconque statut d'allégorie : les tours de l'abbaye, par exemple, portent des noms grecs désignant tout simplement les points cardinaux

¹² MOSS A., *Poetry and fable : studies in mythological narrative in sixteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 41-42.

¹³ RABELAIS F., *Gargantua*, éd. SCREECH M. et CALDER R., Genève, Droz, 1970, p. 12 et 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 70-78.

correspondant à leur situation¹⁵. Nous avons suivi ailleurs, chez Pierre de Ronsard et autres, l'évolution de la description de bâtiments littéraires semblables, où la beauté plastique de l'édifice, décrite à la surface du texte sans recours à un deuxième niveau de signification, prend le devant et évince l'allégorèse¹⁶.

Pour retourner à notre propos principal, nous prendrons la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire de Belges, *indiciaire* (c'est-à-dire historiographe officiel) de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas et mécène notable, comme point de départ pour une analyse de l'importance de l'intertextualité dans les récits allégoriques des rhétoriciens¹⁷. Comme nous avons déjà dit, ces textes frappent d'abord par leur air de famille. Les critiques qui ont eu soin, par exemple, d'établir l'inventaire des fictions architecturales en langue vulgaire des XV^e et XVI^e siècles (on pense à Henri Franchet, Françoise Joukovsky et, plus récemment encore, Henri Weber¹⁸) ont tous souligné un certain ressassement de motifs similaires, voire identiques, d'un texte à l'autre. On a volontiers l'impression qu'un séjour d'Honneur équivaut à un autre et, de surcroît, que ce retour du même au même trahit un manque d'inspiration et de talent de la part de ceux qui pratiquent ce mode d'écriture. Françoise Joukovsky affirme, par exemple, que « l'invention purement formelle correspond à un épuisement de la sensibilité, crispée devant son propre vide, réduite à des efflorescences superficielles, à des excroissances de plus en plus étranges¹⁹ ». Nous allons pourtant nous inscrire en faux contre ce jugement en suggérant que ce sont justement les modifications de l'emploi de tel ou tel motif d'un texte à l'autre, compte tenu des variations dans le contexte politique et idéologique dans lequel évoluent les écrivains, qui attestent la vitalité persistante de l'écriture allégorique des rhétoriciens. Pour Jean Lemaire, qui écrit en 1511 dans un contexte austro-

¹⁵ Pour une étude approfondie de cette description, voir RIGOLOT F., *Les Langages de Rabelais, Études rabelaisiennes* n° 10, Genève, Droz, 1972, p. 82-85 ; pour le caractère sémantiquement pauvre des tours de l'abbaye, voir RIGOLOT F., *op. cit.*, p. 83 ; BERLIOZ M., *Rabelais restitué II : « Gargantua »*, 2 t., Paris, Didier, 1985-1990, p. 491.

¹⁶ COWLING D., *op. cit.*, p. 207-214.

¹⁷ LEMAIRE DE BELGES J., *La Concorde des deux langages*, éd. FRAPPIER J., Paris, Droz, 1947 ; pour la vie et la carrière de Lemaire, consulter JODOGNE P., *Jean Lemaire de Belges écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972.

¹⁸ FRANCHET H., *Le Poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris, Champion, 1923, p. 103-113 ; JOUKOVSKY F., *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle (des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969, p. 517-542 ; WEBER H., « Le Temple allégorique de Froissart à la Pléiade », PEREZ-JEAN B. et EICHEL-LOJKINE P. (éd.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 473-484.

¹⁹ JOUKOVSKY F., *op. cit.*, p. 519.

bourguignon mais qui s'efforce d'attirer l'attention de la cour de France sur ses mérites d'écrivain en attendant la possibilité d'y obtenir une charge, la louange des Français passe d'abord par l'exaltation de leur langue ; bien qu'il emploie, comme son prédécesseur Octovien de Saint-Gelais, le cadre d'un voyage allégorique – sorte de pèlerinage – pour esquisser un parcours autobiographique, la finalité de son œuvre est sensiblement différente dans la mesure où elle prône le pouvoir de l'écrivain-historiographe au dépens de celui d'un quelconque mécène²⁰. Chez Octovien, par contre, l'aboutissement du voyage allégorique au « séjour d'Honneur » (c'est-à-dire à la cour royale de France elle-même) traduit le désir d'exalter la gloire du roi en même temps que le souci d'avertir ses lecteurs des dangers de la vie curiale et de la corruption de la vie mondaine.

La *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire, texte souvent cité dans les manuels d'histoire de la langue française pour sa contribution à la valorisation du français par rapport à la langue italienne²¹, débute par un prologue qui met en scène un débat entre deux personnages non identifiés sur le mérite relatif des langues française et toscane comme véhicule de « pratique amoureuse et autres matières ». L'écrivain se voit charger de décrire « le tumulte amoureux » de ce débat et « l'accord prouchain qui s'en pourroit ensuivre » ; cet accord reçoit une nette tonalité politique grâce à l'évocation, de la part de l'auteur, de l'alliance militaire entre les Français et les Florentins contre les Vénitiens, ce qui replace le texte dans le courant de propagande anti-vénitienne orchestré par le roi Louis XII²². Afin de trouver la « paix et union perpetuelle » entre les deux nations, le narrateur (ou, pour employer la terminologie de l'époque, l'*acteur*) va s'adresser aux temples de Vénus et de Minerve dans un récit qui se veut autobiographique (le jeune poète affecte d'imiter Pétrarque, « en amours le vray maistre », tandis que l'homme mûr se voue à l'écriture historiographique). Dès le prologue, cependant, la signification de ces deux édifices, et le résultat du voyage allégorique sont clairs :

²⁰ Pour cette évolution dans le genre du « songe » allégorique, voir l'ouvrage récent de S. LECOMPTE, *La Chaîne d'or des poètes : présence de Macrobie dans l'Europe humaniste*, Genève, Droz, 2009, p. 227-228.

²¹ Voir, par exemple, HUCHON M., *Histoire de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 140.

²² *Éd. cit.*, p. 3-6.

« Laquelle amistié ne fëaulté ne se pourra trouver ou temple de Venus qui signifie lascheté et oisiveté, attendu qu'elle est trop amoureuse et accointe de Mars, le grand dieu des batailles, lequel ne quiert si non semer division et zizanie entre loyaulx amans ; mais bien la pourra on recouvrer ou temple de la deësse Minerve, c'estadire de parfaicte operation de prudence, paix et concorde, comme on verra par la deduction de ce present traictié, qui sera divisé en deux parties²³. »

L'emploi du verbe *signifier*, ainsi que la présence de la formule *c'estadire* dans ce contexte extra-diégétique, rendent évidente la parenté de cette approche avec le procédé « statique » de l'allégorèse évoquée précédemment. Pour souligner davantage le mode de lecture requis par le récit qui va suivre, Lemaire précise en outre que le temple de Venus sera décrit « selon la mode poëtique », c'est-à-dire en employant une fiction mythologique pour voiler une vérité cachée²⁴. Pour être encore plus clair, le prologue fournit un dernier indice destiné à déclencher une lecture à double sens quand l'auteur déclare qu'il commencera son « labeur » « comme se autresfois je eusse esté curieux de frequenter le temple de Venus, et que maintenant je cherche le chemin de celui de Mynerve²⁵ ». L'emploi de la formule « comme se », fréquent chez les rhétoriciens dans de tels contextes, met l'accent sur le caractère virtuel – fictif – du récit qui va suivre en accusant son statut fictif ; or, la fiction, et surtout la fiction mythologique selon la théorie de la *poetria* étudiée naguère par Marc-René Jung, appelle justement une lecture à double sens²⁶.

Bien d'autres critiques ayant proposé des interprétations de différents aspects de la *Concorde des deux langages*, de la mise en œuvre de la notion de « concorde » (ou bien discorde) au fil du texte à la présence présumée de bâtiments réels sous la couverture des fictions architecturales²⁷, nous nous bornerons ici à étudier

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ Pour une analyse plus détaillée de ce mode de lecture dans la *Concorde*, voir MOSS A., « Fabulous narrations in the *Concorde des deux langages* of Jean Lemaire de Belges », KENNY N., *Philosophical fictions and the French Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1991, p. 17-28 (p. 25-26).

²⁵ *Éd. cit.*, p. 6.

²⁶ Voir JUNG M.-R., « *Poetria*: zur Dichtungslehre des ausgehenden Mittelalters in Frankreich », *Vox romanica*, 30, 1971, p. 44-64.

²⁷ Parmi la bibliographie abondante sur ce texte, citons RIGOLOT F., « Jean Lemaire de Belges : concorde ou discorde des deux langages? », *Journal of medieval and Renaissance studies*, 3, 1973, p. 165-175 ; FENOALTEA D., « Doing it with mirrors: architecture and textual construction in Jean

l'agencement du récit allégorique, les indices formels et autres qui signalent la nécessité d'une lecture allégorisante, et le rapport entre le sens « littéral » et le sens second ; or, celui-là tend souvent, dans ce texte comme dans toute œuvre allégorique, à s'affranchir de l'exégèse systématique et à afficher son autonomie. Cette tendance est évidente surtout dans la description de la déesse Vénus, qui apparaît à l'acteur en rêve dans un chariot mené par des « coulons et cignes²⁸ », de son entourage, et de son temple et des rites qui y sont pratiqués, qui transposent les éléments de la messe chrétienne dans un registre érotique :

« De ce hault temple et merveillex oracle,
Les aultéz sont de litz bien paréz,
Encourtinéz pour éviter spectacle.

Les chappes sont de draps bien figuréz,
Le propre encens est d'oudeur naturelle,
Les benoitiers des vaisseaulx corporelz²⁹. »

Armand Strubel détaille, dans son ouvrage consacré à la littérature allégorique en France au XIII^e siècle, les indices qui déclenchent, dans son corpus, la « décision d'interpréter³⁰ » : ce sont les « énoncés métalinguistiques » (du type que nous avons signalé dans le prologue de la *Concorde*), les « indices paradigmatiques » tels que l'invraisemblance et l'incompréhension, et les « indices syntagmatiques » tels que le jugement d'irréalité ou la présence de contradictions logiques. Chez les rhétoriciens, aussi bien que l'emploi fréquent (comme ici) de la fiction onirique³¹, l'on retrouve souvent des formules linguistiques mettant l'accent sur la qualité merveilleuse ou superlative – ou franchement hyperbolique – du personnage, objet ou édifice décrit. Ainsi la description de Vénus chez Jean Lemaire :

Lemaire's *La Concorde des deux langages*, BOWEN B. et NASH J., *Lapidary inscriptions : Renaissance essays for Donald A. Stone, Jr.*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1991, p. 21-32.

²⁸ *Éd. cit.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ STRUBEL A., *La Rose, Renart et le graal : la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1989, p. 16-20. La phrase « décision d'interpréter » est de T. Todorov.

³¹ Voir ANGELI G., 'Le Type-cadre du songe dans la production des Grands Rhétoriciens', *Les Grands Rhétoriciens : actes du V^e colloque international sur le moyen français*, t. 1, Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1985, p. 7-20.

« Trop bel estoit son arroy merueilleux,
Trop y avoit de grandz beaultéz insignes,
Trop y fut tout plaisant et perilleux³². »

On notera également la présence d'un jugement rétrospectif dans ces vers (« plaisant et perilleux ») qui se fonde sur l'expérience ultérieure de l'acteur et brouille la trame chronologique du récit. En effet, l'acteur, qui s'associe à la presse des pèlerins – tous masculins – qui aspirent à embrasser les « belles ymaiges et symulachres feminins et venericques » – se voit « rebouter » du temple à cause de l'insuffisance de son offrande – un livret manuscrit de ses propres œuvres – et erre ensuite « sur mer et sur terre » jusqu'à ce qu'il arrive dans « une merveilleuse solitude » où il espère trouver « aulcune chose estrange, merveilleuse et anticque, dont [il est] curieux³³ ». Le lecteur averti, bien rodé à la lecture des récits allégoriques des rhétoriciens, n'aura pas de peine à reconnaître la tonalité négative associée avec le temple de Vénus : il existe, en effet, de nombreuses évocations de châteaux et de chapelles d'Amours ou de Vénus, chez Martin Le Franc et autres, où les beaux dehors de la demeure du dieu ou de la déesse d'amour cachent la corruption morale³⁴. En même temps, pourtant, la description du temple fait montre d'un engouement certain pour la musique et la poésie qui y font partie du culte de la déesse ; de même qu'une nouvelle génération de poètes, usant de genres nouveaux tels que l'ode et l'élégie, remplacent les poètes anciens, les nouveaux compositeurs (Josquin des Prés, Ockeghem, etc.), qui « font melodie aux cieulx mesmes cousine », chassent les « gens du roy Clovis », qui se voient obligés de mettre leur vielle sous le banc³⁵. Qui plus est, le sermon prononcé par Genius, personnage hérité du *Roman de la Rose* qui figure ici comme évêque de Vénus, sur le thème parodique « Etatis breve ver », contient des louanges des Français, à qui il s'adresse dans les termes suivants :

« François faictiz, francz, fortz, fermes au fait,
Fins, frecz, de fer, ferores, sans frayeur,

³² *Éd. cit.*, p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 35-36.

³⁴ Voir, par exemple, la description du château de Vénus dans LE FRANC M., *Le Champion des dames (première partie)*, éd. PIAGET A., Lausanne, Payot, 1968, p. 39-55 ; et celle du palais d'Amours dans LA MARCHE O. de, *Le Chevalier delibéré*, éd. CARROLL C., Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999, p. 130-139.

³⁵ *Éd. cit.*, p. 17-18.

Telz sont voz noms concordans à l'effect.

Peuple hardy, de perilz essayeur,
Illustre sang, troyenne nation,
Non espargnant son sang ne sa sueur,

[...]

Vostre hault los en profond honneur noe,
Vostre nom cler vole jusques aux cieulx,
Mydi vous crainct, Septemtrion vous loe³⁶. »

Malgré la tonalité nettement négative qui s'attache à Genius et à sa maîtresse, qui se voit confirmer par l'éjection de l'acteur de son temple qui suit immédiatement ces paroles, le niveau littéral du texte présente ici une célébration de la nation française qui trouve sa contrepartie – éminemment sérieuse – dans les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, œuvre historiographique à laquelle travaillait Jean Lemaire à l'époque de la composition de la *Concorde* et qui visait une alliance entre les maisons d'Autriche et de France en vue d'une dernière croisade contre les Turcs ottomans³⁷.

La même technique, qui vise à incorporer des éléments laudatifs dans une trame narrative allégorique à tonalité nettement péjorative, se retrouve, de manière encore plus accusée, dans le *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais, long récit de voyage allégorique achevé en 1494 et édité par Antoine Vérard vers 1503, qui narre les péripéties d'un acteur qui se laisse guider jusque dans son âge mûr par Dame Sensualité³⁸. Or, le but final de ce voyage entrepris sous la conduite peu recommandable de Sensualité n'est autre que la demeure d'Honneur, qui doit représenter, sous le voile de l'allégorie, la cour de Charles VIII. Après y avoir loué le monarque, à qui le texte entier est dédié, avec une suite d'épithètes laudatives (« vray filz de dame Palas », etc.), l'acteur lui adresse une ballade encomiastique avec le

³⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁷ Voir LEMAIRE DE BELGES J., *Œuvres*, éd. STECHER J., 4 t., Louvain, Lefever, 1882-85 ; réimpr. Genève, Slatkine, 1969, t. 1 et 2.

³⁸ SAINT-GELAIS, O. de, *Le Séjour d'honneur*, éd. DUVAL F., Genève, Droz, 2002.

refrain « Filz aerin, architecte de France³⁹ ». Selon la logique inhérente au récit allégorique du texte, cependant, la cour représente le point culminant de l'erreur de l'acteur qu'on peut faire remonter à sa décision de se laisser entraîner par Dame Sensualité, décision qui trouve son expression visuelle dans une scène où l'acteur, arrivé à un carrefour où le chemin se divise en deux, choisit le chemin « ample et patent », et pourtant « aux povres passans dangereux » qui part à gauche⁴⁰. Le *Séjour d'Honneur* contient d'autres épisodes qui révèlent le désir, chez l'écrivain, de tempérer ses louanges de son jeune destinataire royal par des éléments didactiques à tonalité nettement négative : or, l'acteur reconnaît le cadavre du père de Charles, Louis XI, parmi les corps qui flottent dans la Mer mondaine :

Je vy sur l'eau ung tas de corps humains,
Les ungs transis, autres joingnans les mains,
Sur mer flotant par merveilleux encombre.
[...]
Si ne sceu lors qui fut varlet ou maistre,
Car a peyne j'en peu quatre congnoistre.
Aux ungs je vy habillemens de roy,
Autres vestus a l'ancienne loy.
Je vy sur l'eau flotter seaulx et lectres,
Dyademes, couronnes et grans septres.
Les ungs armés estoyent, autres tous nudz,
Et toutesfoys assés peu j'en congneuz,
Car les vagues de Mondaine Plaisance
M'en osterent pour lors la congnoissance,
Mais en ce point que jectoye mon oeil
Voyre en pitié, je vy pres ung sercueil
Long et pactant que les undes pousserent
Jusques a moy, et si pres l'approucherent
Que je peu, las ! congnoistre la figure,
Le corps entier et vraye pourtraicture,
Mort et transy en piteuse souffrance,

³⁹ *Ibid.*, p. 366-367.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 151-153. Pour la résonance intertextuelle de ce carrefour en « Y », voir *ibid.*, p. 415.

Du dernier mort et du grant roy de France
Nommé Loÿs, unziesme de ce nom⁴¹ »

Ces vers ne sont pas sans rappeler le *Testament* de François Villon, où il est aussi question de l'abolition des distinctions sociales *post mortem*⁴² ; dans le cas du roi Louis, dont l'acteur loue les mérites de guerrier, de mécène et de bâtisseur en puisant dans les souvenirs d'Octovien de Saint-Gelais, qui se rappelle l'avoir « veu des ans n'y eut pas six / En grant triumphe au chasteau de Plessis », le corps « transy » fait penser à « chose gectee a l'avanture⁴³ ». Malgré la magnificence du roi pendant son vivant, il n'a pas échappé à la mort ignominieuse qu'il partage avec les autres cadavres sans nombre qui l'entourent dans l'eau, ce qui conduit l'acteur à la conclusion moralisante qui suit:

« Ha ! benoist Dieu, et que c'est povre attente
Mettre son cueur en mondiale tente,
Et bien est cil despourveu de sens
Qui travaille pour milliers ne pour cens !
Soit roy, soit duc, hélas ! c'est chose voyre,
Tout tend a fin, et perist la memoire
Des plus louéz au son des saintz et cloches,
Et pour tout n'ont que grant suyte de torches⁴⁴. »

La louange du roi défunt se double donc ici d'un message didactique à l'intention de son jeune successeur⁴⁵ ; cette technique, qui mélange souvenirs et expériences personnels avec un moralisme qui rappelle la tradition du *speculum principis*, se rencontre à plusieurs reprises au fil du voyage qui structure le récit allégorique, et notamment lorsque Dame Sensualité présente à l'acteur « le sejour du royaume françoys » où règne maintenant

⁴¹ *Ibid.*, p. 176-177.

⁴² Voir, en particulier, les vers 1744-1759 (VILLON F., *Poésies complètes*, éd. THIRY C., Paris, Livre de Poche, 1991).

⁴³ *Éd. cit.*, p. 177.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁵ Nous rejoignons sur ce point l'éditeur du *Séjour*, F. DUVAL : « Nous pensons [...] qu'Octovien, malgré ses airs de courtisan, n'a pas transigé avec la mission morale dont il s'était chargé » (*édi. cit.*, p. 23) ; « L'auteur espère sincèrement remettre dans le droit chemin les *jeunes gens assortéz* [...] auxquels il s'adresse » (*éd. cit.*, p. 50-51).

« Roy si parfait qu'en maint livre et hystoire
Sera loué perpetuellement,
Jeune d'aage, mais vieil d'entendement,
Tant qu'on le peult appeller sans mesprendre
Second Hector et derrenier Alexandre,
Faisant voller son nom jusques aux cieulx
Et sa proësse en tous terrestres lieux.

Charles est dit, huitiesme de ce nom⁴⁶ [...] »

Le caractère moralement douteux d'un tel *encomion* dans la bouche de Sensualité se voit confirmer lorsque l'acteur lui-même pénètre dans la Forest des Advantures, où est situé ce « sejour », et voit une série de cadavres sanglants des infortunés de l'histoire récente, tels que Louis d'Orléans (assassiné par les Bourguignons en 1407) et Pierre de Brézé (tué à la bataille de Montlhéry en 1465)⁴⁷. Tout comme dans le temple de Vénus et dans le sermon de Genius, donc, le récit allégorique permet d'insérer des louanges – apparemment sincères – dans une trame narrative à tonalité négative.

Nous terminerons par considérer la présentation de la demeure d'Honneur dans les deux textes, ce qui aura pour but de souligner la revendication, chez Lemaire, d'un statut rehaussé pour l'écrivain dans le monde curial, revendication que l'on retrouvera, bien entendu, sous une forme beaucoup plus explicite chez Pierre de Ronsard et les écrivains de la Pléiade aux alentours de 1550. Dans le *Séjour d'Honneur*, l'acteur, après avoir quitté la Forest des Advantures et parcouru une plaine nommée « le Demy Temps », s'aperçoit d'un « sumptueux manoir [...] assis dessus une montaigne⁴⁸ ». Comme dans d'autres récits allégoriques de la Grande Rhétorique, ce bâtiment ne semble pas être le produit d'un « ouvrage humain » mais semble relever, au contraire, d'un « artifice / Celestiel, si gent et si propice / Qu'on ne

⁴⁶ *Ibid.*, p. 306.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 308 et 313.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 342.

sçaueroit imputer faulte ou vice⁴⁹ ». Sensualité elle-même déclare que ce « hault lieu [n'est] mye terrien / Mais angelicque⁵⁰ » et qu'il semble être un paradis terrestre. Le palais d'Honneur est protégé par un portail de marbre décoré des statues de Justice et de Paix sous la garde de la portière La Court, dont les vêtements et le parler reflètent la mode des courtisans. Pour obtenir l'accès aux marches qui montent vers Honneur, l'acteur offre sa plume à La Court ; mais après avoir pénétré dans la salle du roi, à qui il adresse la ballade encomiastique « Filz aerin, architecte de France⁵¹ », l'acteur se voit éjecter du palais par le portier Long Aage et se retrouve dans le « grand desert d'Aspre Melancolye », où il rencontre Maladie. Suit l'intervention de Raison, qui, après avoir rappelé à l'acteur son choix erroné au carrefour en « Y », promet de lui montrer « le droit sentier pour parvenir au mont de Beatitude » et le mène à « ung tresbeau petit hermitage » où réside Entendement, avec qui il va finir ses jours comme « homs de religion⁵² ». L'aboutissement du « pelerinage » narré dans ce « traictié de la vie humaine » (comme le nomme Octovien de Saint-Gelais dans une dédicace finale à Charles VIII⁵³) est donc un renoncement à la vie curiale et à la vie mondaine elle-même.

Chez Jean Lemaire, par contre, l'ermitage où finit l'acteur appartient à un vieillard nommé Labeur historiien, qui accorde à l'acteur l'accès à sa « librarie ancienne et nouvelle » pour s'exercer dans la pratique de l'historiographie en attendant l'occasion, « après le decours de [sa] vie, et non devant », de monter au palais d'Honneur et fréquenter le temple de Minerve⁵⁴. La description du temple contenue dans l'inscription apposée au pied du rocher sur lequel il est situé, à l'intérieur de l'enceinte du palais d'Honneur, souligne le caractère essentiellement littéraire de ce lieu de gloire, où l'alliance pacifique entre les deux langues peut se trouver :

« Dedens ce palais est de Mynerve le temple,
Ouquel maint noble esprit en hault sçavoir contemple
Les beaux faitz vertueux en cronicque et histoire,

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 344. Sensualité confirme donc un indice paradigmatique (pour employer la terminologie de Strubel) qui déclenche une lecture allégorisante.

⁵¹ *Ibid.*, p. 366-367.

⁵² *Ibid.*, p. 385, 386, 398, 406.

⁵³ *Ibid.*, p. 407.

⁵⁴ *Éd. cit.*, p. 44-46.

En science morale et en art oratoire ;
Là se treuvent conjointz, vivans en paix sans noise,
Le langage toscan et la langue françoise⁵⁵. »

Le séjour d'Honneur chez Lemaire est donc un endroit tout autre que celui imaginé par Octovien de Saint-Gelais : au lieu d'être une cour royale avec ses fastes et ses dangers pour les imprudents, le palais d'Honneur dans la *Concorde* est censé représenter l'apothéose des écrivains méritants⁵⁶. Mais cette revendication, dont la nouveauté ressort d'autant plus clairement quand le texte de Lemaire est replacé, comme nous avons essayé de le faire, dans son contexte intertextuel, est articulée, prudemment peut-être, sous le voile de l'allégorie. En effet, l'ermite Labeur historien montre à l'acteur les deux « paranymphe arcangeliques », Repos et Guerdon, qui lui serviront de guides pour parvenir au palais d'Honneur après sa mort, dans un miroir magique – autre effet de distanciation par rapport à l'aboutissement final de sa quête, et de sa propre apothéose. Ce détail capital entre, lui aussi, dans le jeu intertextuel qui caractérise le paysage allégorique des rhétoriciens, Raison ayant montré à l'acteur du *Séjour* un « riche tableau d'or » où il peut voir les images de Foy et de Bonne Esperance, qui le somment d'amender sa vie et de suivre le chemin de Vraye Penitence pour arriver à l'ermitage d'Entendement⁵⁷.

Au terme de cette analyse, nous ne voulons pas trop insister sur la parenté intertextuelle – qui est pourtant manifeste – entre le *Séjour d'Honneur* et la *Concorde des deux langages*. Que l'un ait servi de « source » à l'autre, ou que Lemaire ait voulu réemployer la trame narrative du *Séjour d'Honneur* (les voyages « sur mer et sur terre », le renvoi de la destination initiale du pèlerinage, l'étape finale à l'ermitage, etc.) en recentrant l'intérêt sur le mérite de l'écrivain et la possibilité de sa gloire posthume, nous importent moins que les conclusions que l'on peut en tirer sur la pratique de l'écriture allégorique par les rhétoriciens. L'envergure dont a joui ce mode d'écriture aux alentours de l'an 1500 peut s'expliquer – entre autres facteurs – par la possibilité qu'il offre de faire passer deux – ou plusieurs – messages à la fois,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶ Pour la mise en valeur, dans l'œuvre de Lemaire, du rôle d'écrivain par rapport à celui du mécène, voir BROWN C., « The Rise of literary consciousness in late medieval France : Jean Lemaire de Belges and the Rhétoriqueur tradition », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 13, 1983, p. 51-74.

⁵⁷ *Éd. cit.*, p. 393-395.

de combiner la louange d'un mécène avec un didactisme qui rehausse l'autorité morale de l'écrivain, ou avec une célébration – si indirecte soit-elle – du renom posthume de ce dernier. Il n'y a pas lieu de s'étonner, donc, si le paysage allégorique au décor familier mais sujet à de multiples petites variations se révèle ainsi comme un composant essentiel de la poétique des rhétoriciens.