Zeitschrift: Vox Romanica

Herausgeber: Collegium Romanicum Helvetiorum

Band: 42 (1983)

Artikel: Introduction à la poétique de Pierre Chastellain : lecture du Temps Perdu

Autor: Mühlethaler, Jean-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-32885

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Introduction à la poétique de Pierre Chastellain: lecture du *Temps Perdu*

Précédée d'un article de Daniel Poirion[1], l'édition des œuvres de Pierre Chastellain par Robert Deschaux[2] vient de rappeler à notre attention un poète que la critique a longtemps négligé[3]. Le *Temps Perdu* ne manque pourtant pas d'intérêt: écrit en 1440 ou en 1448, il se situe chronologiquement et thématiquement entre le *Passe Temps* de Michault Taillevent[4] et la partie dite des «Regrets» du *Testament* de François Villon. Si une influence directe de l'œuvre de Pierre Chastellain sur celle de Villon ne peut être prouvée[5], les liens qui rattachent le *Temps Perdu* au *Passe Temps* ne font par contre aucun doute: dans différents manuscrits, le *Temps Perdu* s'intitule *Contrepasse-temps* et commence, en effet, par un renvoi explicite à «Michaut» (TP, vers 2). Les deux premiers septains constituent une entrée en matière à statut métapoétique, qui se distingue nettement de la suite du poème. Le narrateur y construit un anti-sujet, Michaut, dont il analyse les plaintes de façon polémique: le *contenu* du *Passe Temps* se trouve valorisé négativement, et le discours du *Temps Perdu* s'élabore par opposition à un discours littéraire préexistant[6]. Cette entrée en matière annonce, en opposant le «il» (Michaut) au «je», le débat qui s'amorcera dans la troisième strophe avec l'apostrophe[7]: «Mychault, Michault, quel vent te mayne?» (TP, vers 18).

[1] DANIEL POIRION, *Le temps perdu et retrouvé ... au XVe siècle*, *Revue des Sciences Humaines* (1981/3), 71–84.

[2] *Les Oeuvres de Pierre Chastellain et de Vaillant*, éd. crit. p. ROBERT DESCHAUX, Genève (Droz) 1982. Nous désignerons le *Temps Perdu* par l'abréviation TP, le *Temps Recouvré* par TR.

[3] Pour les rares exceptions, voir l'introduction de ROBERT DESCHAUX à son édition.

[4] Ed. p. ROBERT DESCHAUX, *Un poète bourguignon du XVe siècle: Michault Taillevent*, Genève (Droz) 1975, p. 134–163. Nous désignerons le *Passe Temps* par l'abréviation PT.

[5] Dans notre thèse: *Poétiques du quinzième siècle: Situation de François Villon et Michault Taillevent*, Paris 1983, nous avons consacré quelques pages à Pierre Chastellain en vue de le situer à l'intérieur de la production littéraire de son époque. La perspective choisie dans cette étude n'a pas permis d'approfondir les remarques sur son œuvre, et nous entendons les compléter ici.

[6] La démarche créatrice qui consiste à s'inspirer – au niveau du contenu et/ou de la forme – de l'œuvre d'un contemporain, la genèse d'un discours à partir d'un discours antérieur, est un phénomène d'importance au XVe siècle. Souvent, il s'agit d'intertextualités explicites: le *Psaultier aux Vilains* de Michault Taillevent nous renvoie au *Bréviaire des Nobles* d'Alain Chartier, et dans le cycle de la *Belle Dame sans Mercy*, les poèmes postérieurs s'attaquent aux thèses formulées antérieurement. Pour la forme, le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou – (roi au service duquel, selon le témoignage du *Temps Recouvré*, Pierre Chastellain a travaillé) – s'inspire de la quête du saint Graal. Une étude exhaustive des intertextualités explicites au XVe siècle aurait en plus à tenir compte des problèmes de la parodie *(Les .XV. Joies de Mariage)* et de l'influence italienne *(Cent Nouvelles Nouvelles)*.

[7] L'apostrophe, à l'intérieur du *Temps Perdu*, représente un facteur de segmentation: nous y reviendrons.

La polémique se situe au niveau du contenu; l'élaboration formelle du *Passe Temps* est par contre valorisée positivement:

> Quant de ton passe temps *j'ouy*
> Reciter environ dix vers,
> Pour certain je fus resjouy
> Des *gracieulx* motz et *divers.*
> (TP, vers 29–32)

De la poétique du *Passe Temps*, ainsi définie, nous retenons deux points essentiels: le texte est destiné à la récitation orale, et le plaisir de l'auditeur naît non pas du contenu, mais bien de l'élaboration formelle du discours, avant tout dans le domaine lexical. Dans le *Temps Recouvré*, le narrateur se sert à nouveau de l'adjectif «divers», lorsqu'il s'agit de définir sa propre démarche créatrice:

> Si mes propos et desduitz
> Estoient meurs et mes diz vers,
> De ceulx ou plus me je desduitz
> Mal eusse composé dix vers
> Sans les mectre en termes *divers.*
> (TR, vers 288–92)

L'emploi répété du même adjectif suggère une parenté de langage entre le *Passe Temps* et les œuvres de Pierre Chastellain. Ce langage se sert des «gracieulx motz et courtoys (...) ainsi qu'a la *court* oys» (TR, vers 149/151); influencé par le milieu de la cour, le poète doit les «plaisans motz entrelacer» (TR, vers 298), un «entrelacement» qui semble bien obéir au double principe de l'association sémantique et phonique. Relisons dans cette perspective les vers 288 à 292 du *Temps Recouvré* que nous venons de citer! Le point de départ est l'opposition sémantique entre les «desduitz meurs» et les «diz vers». L'adjectif «vers», employé de façon métaphorique, se trouve à la fin du vers et amène, par exploitation de l'aspect phonique, les rimes: «dix vers» et «divers». A la fin du septain suivant est placé le proverbe[8]: «Entre deux vertes une meure» (TR, vers 301), où revient l'opposition sémantique à partir de laquelle s'est élaboré tout le passage; seulement, «vertes» précède cette fois «meure», de sorte que le vers initial et le vers final forment un chiasme.

Travail avec les ressources phoniques (surtout à la rime), jeux de mots exploitant la dimension sémantique du vocabulaire, recours à la métaphore et au proverbe (de préférence en fin de strophe) – voilà les caractéristiques à la fois du discours de Pierre Chastellain et de celui de Michault Taillevent; par l'importance accordée à l'«ornatus», leurs œuvres annoncent la poétique des grands rhétoriqueurs. En même temps, l'élaboration du texte avant tout au niveau phonique témoigne du caractère essentiellement oral de ces poèmes; chez Pierre Chastellain, la tendance au débat vient renforcer cette impression. Qu'il s'agisse d'un débat avec le narrataire individuel («Michault»)

[8] Cf. JEAN MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris 1925, n° 694.

ou collectif (TP, vers 148ss.; TR, vers 946ss.) ou d'un débat intérieur: «Mainteffoiz me suis debatu/*En mon cueur*» (TR, vers 29–30) – ceci reste, dans le contexte donné, sans importance.

Après les parallélismes (faciles à déceler), les différences: le *Temps Perdu* ne s'oppose pas au *Passe Temps* seulement du point de vue du contenu. Les jeux avec la langue sont plus poussés chez Pierre Chastellain[9], et l'organisation du discours distingue définitivement les œuvres des deux poètes.

1. Mise en place d'un discours didactique

Celui qui aborde le *Temps Perdu* après avoir lu le *Passe Temps*, est d'abord frappé par la recherche de parallélismes, de symétries – bref, d'un équilibre interne. Les apostrophes à «Michault» représentent le facteur de segmentation le plus important à l'intérieur du texte; elles signalent chaque fois le début d'un segment. Nous sommes ainsi amené à distinguer les parties suivantes[10]:

a) deux parties de longueurs sensiblement égales (38 et 35 strophes), dont la deuxième commence par l'apostrophe du septain XL. Le style des deux parties est fort différent. Avant le septain XXXIX domine le temps du présent, et le discours à la première personne alterne et se mêle avec le discours général (marqué par les signes: «on», «chacun», etc.); des strophes entières ont une allure sententieuse. C'est la partie qui rappelle le plus le style du *Passe Temps*. Avec le septain XLI s'imposent les temps du passé, nous avons affaire à un récit autodiégétique, une «confession» du «je». A de rares exceptions près (septain LXIII), le discours général s'y limite à l'insertion – bien moins régulière que dans la première partie – de vers sententieux en fin de strophe.
b) une introduction de sept strophes qui s'ouvre, juste après les deux premiers septains à statut métapoétique, sur l'interpellation au septain III et se clôt au septain IX, juste avant l'apostrophe du vers 64: «Ha Michault, trop grant chault demandes.» (septain X).

Entre les deux parties du *Temps Perdu* (septains I–XXXVIII et XL–LXXIV), le septain XXXIX, à statut métapoétique, fait pendant à l'entrée en matière qui ouvre le poème. D'un point de vue rhétorique cette intervention du narrateur se présente

[9] C'est cet aspect du *Temps Recouvré* que DANIEL POIRION désigne, à la page 80 de son article, par «esthétique de la *sottie*». Il rapproche ainsi Pierre Chastellain du monde du théâtre et pas, comme nous l'avons fait, des rhétoriqueurs, poètes de cour. Les deux observations sont-elles contradictoires... ou plutôt complémentaires? Les intertextualités entre le théâtre et la littérature de cour seraient à étudier de façon systématique; les deux mondes étaient de toute évidence ouverts à des influences réciproques, puisque – pour citer un exemple à valeur emblématique – Jean Molinet rédige l'épitaphe d'un sot, Hotin Bonnelle (*Faictz et Dictz*, p. 763s.).

[10] Une lecture exhaustive permet de distinguer, à l'intérieur du *Temps Perdu*, différents segments et sous-segments qui s'imbriquent de façon hiérarchique. Dans le présent article, les remarques sur la segmentation se limiteront aux éléments nécessaires au développement ultérieur de l'analyse.

comme une conclusion (provisoire), caractérisée par le recours à des «topoi» courants dans les épilogues d'œuvres médiévales: emploi du mot «fin», clause d'humilité se référant au style, crainte de lasser le narrataire avec un texte trop long et comparaison culinaire de l'œuvre littéraire avec un met en train de mijoter sur le feu[11]:

> Cy fine ma theologie
> Pour donner repos a la teste.
> Se je l'ay boutee ou logie
> En petiz termes, je proteste
> Que s'il y a qui la deteste
> Ou s'atende au fillé qui bout,
> Il trouvera la fin au bout.
> (TP, vers 267–73)

Le substantif «theologie» signale que la première partie se termine par des réflexions d'ordre religieux, et qu'on les retrouve à la fin du poème (septains LXVIII–LXXIV). Les parallélismes entre les deux passages sont travaillés: l'au-delà est présenté comme la communauté de «Dieu et les sains» (TP, vers 254), le «parentaige» (TP, vers 506) que le «je» aimerait rejoindre après la mort. A la pauvreté du «je» (septains LXVIIIss.) s'oppose l'amour de l'argent des avares (septains XXXIIss.); à cette opposition répond, dans l'au-delà, l'opposition entre damnation et salut. Les riches seront punis en enfer, et seule la pauvreté permet d'espérer une récompense après la mort. Dans la conclusion des deux parties, c'est le monde transcendant qui exerce la sanction; la crainte d'une punition se traduit chaque fois par l'image biblique du fardeau[12], fardeau (terrestre) qui empêche l'homme de gagner le paradis.

Les éléments de cette vision chrétienne du monde sont déjà mis en place dans les septains introducteurs (III–IX); l'univers terrestre et humain, caractérisé par la quête des biens matériels (voir l'opposition: richesse vs. pauvreté), y est placé sous le double signe du temps (voir l'opposition: jeunesse vs. vieillesse) et de la mort:

> Or t'avise bien toutesfoiz:
> Vieulx tu plus vivre que le roy?
> (TP, vers 59–60)

Cette exhortation du narrataire, introduite par un «or» conclusif, fait pendant au: «Considère la vie humaine» (TP, vers 19), placé au début du passage. Le débat entre le «je» et «Michaut» s'ouvre ainsi sur l'invitation à une prise de conscience qui dé-

[11] Dans les deux derniers septains du *Passe Temps*, nous relevons également une métaphore culinaire désignant le texte; elle y est corrélée aux mêmes motifs de conclusion.

[12] L'homme qui doit porter son fardeau est une image qui remonte à LUC IX/13; elle sert de point de départ aux associations phoniques et sémantiques des septains XXXVI à XXXVIII. Quant à la peur d'être damné à cause de ses richesses, elle remonte à différentes paraboles du Nouveau Testament; mais elle est, à l'époque, devenue proverbiale. Cf. JEAN MORAWSKI, *Les douze Mois figurez*, *ARom. 10* (1926), 361: «Car la richesse est bien mauldicte/Pour (l'homme) qui l'ame en enfer habite» (vers 77–78). L'avarice fait d'ailleurs partie des sept péchés capitaux; la morale proposée correspond à celle que prône l'Eglise.

couvre d'emblée les *visées didactiques* du narrateur; il se clôt sur l'argument de la mort, argument qui doit amener le narrataire à une vision plus chrétienne du monde[13]. Cette orientation chrétienne du discours est confirmée par l'évocation, à *la fin* des deux parties du *Temps Perdu*, du jugement qui attend tout homme dans l'au-delà[14]. La même perspective transcendante se retrouve dans le *Temps Recouvré* dont l'introduction (TR, vers 1–77), la première partie (TR, vers 1–1176) et la deuxième partie (TR, vers 1177–1946) finissent de manière comparable. L'orientation chrétienne du discours manque par contre dans le *Passe Temps* de Michault Taillevent: les plaintes, les réflexions du «je» ne sont accompagnées d'aucune ouverture sur le ciel. De là naît la polémique sur la justification des plaintes au début du *Temps Perdu:* il s'agit de convaincre «Michaut» à la fois du non-fondé de ses jérémiades et de lui faire changer d'optique. Les tentatives de manipulation de la part du narrateur ne visent pas seulement «Michaut», narrataire individuel, mais également le narrataire collectif:

> *Chascun* sa conscience en tence
> Et nectoye avant le depart,
> Que le grant dyable n'y ayt part.
> (TP, vers 152–54)

L'emploi du pronom «nous» (TP, vers 58/160/193/194) permet de préciser le «chascun» indéfini et de confirmer l'orientation chrétienne du discours: deux fois le pronom «nous» est objet direct d'un verbe régi par Dieu; les deux autres fois (au septain XXVIII), il est intégré à une métaphore d'origine biblique – la mer[15] – qui se combine à un rappel du fameux: «quia pulvis es, et in pulverem revertens» (GENESE, III/19). Le «nous» est un «nous chrétien» où narrateur et narrataire se trouvent en syncrétisme. Dans le *Temps Recouvré*, le discours vise le même narrataire collectif et poursuit les mêmes buts de manipulation:

> Creature, *tu* me remembres
> De Jhesucrist la mort terrible
> Qui pour *toy* mist en croiz ses membres,
> (TR, vers 1114–16)

[13] La démarche de l'argumentation est presque la même dans le *Débat de l'Homme mondain et d'un sien Compaignon* de Guillaume Alexis: le religieux ne peut convaincre son interlocuteur d'abandonner une vie de plaisirs qu'en introduisant, à la fin du débat, les idées de la mort et de la damnation.

[14] Aux septains XX–XXIII, nous retrouvons l'idée de l'égalité des hommes devant la mort et le Jugement dernier. Il s'agit de la fin d'un sous-segment (septains X–XXIII), fin signalée de trois manières: a) motif conclusif de la prière (TP, vers 160–61); b) parallélisme des vers 58 (à la fin de l'introduction) et 160 où, chaque fois, le «nous» est objet direct d'une action émanant de Dieu; c) début du segment suivant par les plaintes injustifiées de Michault (septain X), auxquelles répondent les plaintes justifiées du «je» au septain XXIV.

[15] Cf. JACQUES GUILLET, *Thèmes bibliques*, Paris 1954, p. 211ss. La mer est symbole des forces hostiles à Dieu. Chez les mystiques, elle peut désigner le siècle présent et ses dangers (cf. JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris [9]1974); dans le *Temps Perdu*, le septain XXVII offre un écho de cette conception.

Le tutoiement du narrataire confirme le didactisme qui marque profondément les œuvres de Pierre Chastellain; il s'apparente par là aux moralistes (Guillaume Alexis, Jean Castel, etc.) dont le discours est caractérisé par l'emploi de ce même «tu». Ce «tu» manque dans le *Passe Temps* dont la poétique se révèle être de plus en plus différente de celle soit du *Temps Perdu* soit du *Temps Recouvré*.

Orientation chrétienne du discours, visées didactiques du narrateur ... voilà le contexte dans lequel s'insère la «confession» du «je» de la deuxième partie du *Temps Perdu;* nous devons nous demander dans quelle mesure elle en est conditionnée, examiner quel rôle elle est appelée à y jouer.

2. Une confession exemplaire: lecture des septains XL à LXXIV

Précédant la conclusion chrétienne du *Temps Perdu*, les septains XLI à LXVI rapportent, dans un récit autodiégétique, la «vie» passée du «je». Bien que le récit soit parsemé d'indications temporelles précises qui suggèrent une chronologie des événements, faut-il lire cette «confession» en clé autobiographique? Un passage du *Temps Recouvré* semble nous inviter à croire à la sincérité du narrateur lorsqu'il décrit les étapes de sa vie passée:

> Ainsi que *ma vie* est escripte
> Ou *Temps perdu* que je lessay.
> (TR, vers 1284–85)

Dans le *Temps Recouvré*, le narrateur dévoile son nom – «Pierre Chastellain» – au vers 647; au vers 512 du *Temps Perdu*, il signe son œuvre. Bien que de telles marques d'authenticité renvoient à la figure historique de l'auteur, ceci ne nous permet pas de lire les passages narratifs comme une autobiographie de Pierre Chastellain: leur fonction est une autre. Dans le *Temps Recouvré*, les strophes à caractère narratif ne forment plus un récit; elles sont disséminées sur l'ensemble du texte. Tout se passe comme si, après avoir détruit l'unité de la deuxième partie du *Temps Perdu*, on en avait éparpillé les «disjecta membra» dans le *Temps Recouvré* où ils servent de support, de point de départ aux plaintes et aux réflexions du «je». Le caractère référentiel de certaines strophes narratives ne saurait être mis en doute[16], mais elles sont d'abord un élément-clé dans l'organisation d'un discours moraliste et ont elles-mêmes une fonction didactique: selon le septain XLVI, les expériences du «je» serviront de miroir, d'exemple à ceux qui se trouvent dans une situation comparable. Un *exemplum*, voilà ce qu'est aussi la «confession» dans la deuxième partie du *Temps Perdu!* La façon dont elle se trouve insérée dans le contexte est révélatrice: elle est *encadrée* par les septains XL et LXVIII, dont le choix lexical et la tournure syntaxique en début de strophe se font écho:

[16] On peut, avec DANIEL POIRION, reconstruire les étapes d'un séjour en Italie.

Comment je me suis maintenu,
A! Michault, mon amy, escoute:
(TP, vers 274–75)

On invite le narrataire à ouvrir l'oreille à un récit qui sera la démonstration d'un échec:

Et des l'eure que je fus né
De quoy j'ay vescu *je ne scay*
(TP, vers 463–64)

Cette confession d'un échec répond doublement à l'attente créée par la première partie du *Temps Perdu*. D'abord, elle oppose aux regrets que «Michault» a exprimés dans le *Passe Temps*, l'exemple d'une vie à la lumière de laquelle le narrataire doit comprendre que son sort est encore enviable et ses plaintes injustifiées. Ensuite, elle confirme les conclusions tirées aux septains XXXII à XXXVIII et répétées, après le récit autodiégétique, à la fin du poème. Le système de valeurs, élaboré dès l'introduction du *Temps Perdu*, est *illustré* par les expériences du «je»: l'échec dans ses tentatives d'acquérir des biens matériels est programmé d'avance, puisque devenir riche équivaudrait à être damné après la mort.

Il y a plus: le récit autodiégétique inséré dans le *Temps Perdu* s'inspire de différentes traditions *littéraires*, et c'est dans cette perspective que nous allons le relire. Les indications temporelles contenues dans le texte permettent de distinguer les quatre segments suivants:

1) septains XLI–XLIX: la jeunesse insousciante est consacrée à l'amour et à la musique;
2) septains L–LV: le «je» fait l'expérience du mariage;
3) septains LVI–LX: le «je» devient changeur;
4) septains LXI–LXVI: le «je» se lance dans l'étude de l'alchimie en espérant pouvoir fabriquer de l'or.

Le mouvement général qui relie les segments, nous fait passer de la jeunesse à la vieillesse, de l'insousciance aux soucis (financiers). Le passage s'effectue en étapes: dans le premier segment, le thème de l'argent n'apparaît qu'en sourdine: «d'argent ne me challoit» (TP, vers 309). Avec le mariage vient la découverte de la pauvreté; la quête du bien-être matériel (segments 3 et 4) en est la conséquence logique. Après une jeunesse dissipée, les regrets du vieillard: en ce qui concerne la vie sur terre, le *Temps Perdu* propose la même vision que le *Passe Temps* de Taillevent. Cette conception, nous la trouvons déjà dans les *Douze Mois figurez*[17]: le récit du *Temps Perdu* exprime une sagesse qui, au XVe siècle, fait partie du patrimoine proverbial. Il l'illustre à travers un système d'oppositions: les segments 1 et 2 proposent une image contrastée de l'amour, les segments 3 et 4 décrivent deux possibilités différentes d'acquérir des

[17] *ARom. 10* (1926), 351–363.

biens matériels. Ainsi, deux segments constituent chaque fois une unité, l'objet de valeur principal y étant le même: la femme d'abord, l'argent ensuite.

Lecture des segments 1 et 2 (TP, vers 281–385): dans les septains XLI à XLIX, le lien entre la dame et le «je» n'aurait pas été brisé, «se n'eussent esté mesdisans» (TP, vers 340). On reconnaît le triangle: «je» – dame – losengiers, provenant du grand chant courtois des trouvères. Temps de liesse, le temps de l'amour est aussi celui de la musique. Déjà le dieu d'Amour, dans le *Roman de la Rose* (vers 2191–98) de Guillaume de Lorris, conseillait à l'amant de savoir chanter, danser et jouer d'un instrument; les sons harmonieux de la harpe que le «je» a achetée, accompagnent l'expérience amoureuse dans le *Temps Perdu*. La corrélation entre le domaine de l'art et le domaine thymique est monnaie courante au XVe siècle; dans le *Passe Temps* (septains XII–XIII), le «je» rime et chante des ballades et des virelais; les amants du *Champion des Dames* de Martin Le Franc, contemporain de Pierre Chastellain, offrent en hommage à Vénus, déesse de l'amour, des ballades et des rondeaux (vers 1457–58). A l'aube de la Renaissance, le même motif apparaît encore – mais transformé! – chez Jean Lemaire de Belges[18] ... Certes, la corrélation: amour – musique a, dans le *Temps Perdu*, la fonction de valoriser positivement le temps de la jeunesse. En même temps, elle souligne le contraste entre les segments 1 et 2: à l'harmonie du monde courtois s'oppose le monde de la farce, au «je» musicien le «je» poursuivi par Pauvreté et par Nécessité[19], à la dame lointaine et sans nom la «bonne Jehanette» (TP, vers 376). Nous passons du domaine idéel au domaine concret, et le portrait de l'épouse s'en ressent: elle est présentée comme objet du désir sexuel (voir les jeux de mots à sous-entendus érotiques du septain LV) et comme adjuvante de l'époux (septain LIII):

> Jamais ne la vy contredire.
> S'il n'est vray si le fault il dire.
> (TP, vers 370–71)

«Si ce n'est vrai, il faut pourtant le dire»: le dernier vers de la strophe, à allure proverbiale, met en doute l'affirmation qui vient d'être avancée. Une épouse qui ne contredit pas son mari, voilà en effet un trait étonnant pour un public qui applaudit à des farces ou lit les *Quinze Joies de Mariage!* C'est par contraste au cliché de l'épouse acariâtre et despotique qu'est brossé le portrait de la bonne Jehannete; et le vers 371, ironique, dévoile les implications littéraires que cache le discours. Même effet de distanciation

[18] *Concorde des deux Langages*, vers 217ss.: dans le temple de Vénus, on ne chante plus des rondeaux et des ballades. La musique y est jouée par des figures mythologiques et des artistes contemporains dont le nom figure dans le texte; on chante à la fois en latin, en français et en italien – expression d'une concorde enfin réalisée entre les trois langues rivales. Au discours encore médiéval de Martin Le Franc répond le discours prérenaissant de Jean Lemaire; les temps ont changé, et le même motif se réalise de façon différente.

[19] A un «je» actif s'oppose un «je» passif; l'opposition est comparable à celle que PAUL ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, p. 181–196, a relevé entre les poésies des trouvères et les poésies «personnelles» de Rutebeuf.

ironique au vers 372, mais cette fois le discours est pris en charge par le narrateur lui-même:

> *Prenons* qu'elle ne fust oultre aage
> (TP, vers 372)

«Supposons» ...! Le narrateur dévoile sa confession comme un *récit fictionnel;* comment pouvons-nous croire à la sincérité d'un discours où se multiplient les signes d'une mise en question? Les segments 3 et 4 en fournissent de nouveaux exemples.

Lecture des segments 3 et 4 (TP, vers 386–462): Etre changeur, ce n'est pas apprendre un métier, mais bien jouer un nouveau rôle, adopter une conduite codifiée:

> Toujours sur les comptes marchant
> Comme il *affiert* a ung marchant
> (TP, vers 389–90)

Le rôle assumé par le sujet, comme auparavant celui assumé par son épouse, se définit par rapport à des conventions. Cet aspect du récit est souligné par la transformation de l'épouse au septain LX: d'adjuvante elle devient opposante, et ceci au moment où le mari a opté pour une activité mercantile qui correspond à celle des maris dans la littérature antiféministe de l'époque. La répétition obsédante des termes financiers («chiffres», «comptes», «finances», etc.) dans l'espace de seulement cinq septains, suggère l'âpreté au gain du marchand. C'est là un des reproches traditionnels qu'on lui adresse[20], au point de l'associer à l'usurier dans un proverbe:

> Boin temps aroient marcheant s'il ne lez convenoit
> conter, ausi aroient bailli et userier[21].

Malheureusement, le héros doit compter «sans monnoye» (TP, vers 394). Ce n'est pas là une simple thématisation de la pauvreté ou de l'échec; c'est un nouvel indice d'une distanciation ironique que renforce la comparasion du vers 396: «aussi pleumé que mon oye». La voix impersonnelle de deux vers sententieux en fin de strophe confirme la perspective ironique: après-coup, «on» se moque sans pitié des vaines tentatives du héros pour parvenir à ses fins:

> Bien mengast rost qui leiche broche.
> (TP, vers 406)

> Que vault huylle a qui n'a que frire?
> (TP, vers 413)

Les actions du héros sont valorisées négativement de différents points de vue: les voix du narrateur, du proverbe, de l'épouse et des «aultres» (TP, vers 419) se font écho[22]. Dans le monde immanent, les différentes instances condamnent l'échec du «je»; en même temps, ce jugement négatif des hommes est le présupposé pour la sanction posi-

[20] Cf. JEAN V. ALTER, *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France*, Genève 1966, p. 40–51.
[21] JEAN MORAWSKI, *Proverbes français*, n° 297.

tive dans le monde transcendant, puisque seule la pauvreté sur terre garantit une récompense dans l'au-delà. La conclusion du poème opposera à la solitude terrestre du héros, rejeté de tous, son insertion dans la communauté céleste:

> Pour aller plus legierement
> Lassus veoir mon *parentaige*
> (TP, vers 505–06)

Dans les septains consacrés à l'expérience alchimique (TP, vers 421–62), les vers sententieux placés en fin de strophe dénigrent – une fois de plus! – les tentatives infructueuses du héros pour fabriquer de l'or, se moquent même de sa soif de science[23]... et l'assimilent en fin de compte à un fou:

> Moult remaint de ce que fol pence.
> (TP, vers 462[24])

Auparavant, le narrateur a déjà valorisé négativement les lectures alchimiques du héros en les qualifiant d'ordures (TP, vers 450). Des ordures qui ont coûté au «je» de longues veillées et attaqué sa santé (septains LXIV et LXVI); ce tableau des études s'inspire, à notre avis, de la mise en garde de l'Ecclésiaste contre les livres inutiles:

> His amplius fili mi ne requiras faciendi plures libros
> nullus est finis frequensque *meditatio carnis adflictio* est.
> (ECCLESIASTE, XII/12)

A ces lectures vaines, l'Ecclésiaste oppose l'utilité des «verba sapientium» (XII/11). L'image positive que la deuxième partie du *Temps Recouvré* offre de l'alchimie, en la qualifiant de «science et verité» (TR, vers 1434), s'oppose de façon comparable à la valorisation négative qu'en propose le *Temps Perdu*. Dans les deux textes, le même thème s'intègre parfaitement au contexte respectif: dans le *Temps Perdu*, l'alchimie est un aspect de la double expérience de l'échec dans la quête du bien-être matériel. Les multiples liens qui la rattache aux autres segments nous incitent à juger peu importantes les éventuelles implications autobiographiques, bien que, d'un point de vue littéraire, l'insertion du thème de l'achimie dans des «regrets» soit exceptionnelle.

Dans le *Temps Recouvré*, les développements sur l'alchimie (TR, vers 1289–1883) occupent presque l'ensemble de la deuxième partie. Le point de départ est l'opposition entre l'ignorance et le désir de connaître le monde (septains CLXXV–CXCI). Les strophes CXCII et CXCIII affirment qu'il y a un seul chemin pour devenir riche et font allusion à Hermès, inventeur mythique de l'alchimie. Une telle introduction invite à lire les deux métaphores qui suivent comme des symboles de la quête alchimique:

[22] Le segment 1 se clôt sur la médisance des losengiers, le segment 3 sur la médisance de l'entourage; le mariage (segment 2) y répond par la fuite dans le monde privé, l'alchimie (segment 4) par la fuite dans l'étude, univers où les relations humaines ne jouent plus aucun rôle.

[23] Du changeur à l'alchimiste: on passe d'un monde matériel à un monde idéel (symbolisé par l'étude). Les segments 3 et 4 renversent ainsi le mouvement des segments 1 et 2 où nous passions de l'idéel (amour courtois) au concret (mariage).

[24] Cf. JEAN MORAWSKI, *Proverbes français*, n° 1320.

a) vers 1352–1386: la tour en pleine mer faite de trois pierres. On y entre par quatre ponts-levis. La mer est un symbole courant pour le Grand Œuvre[25], la tour désigne l'athanor[26]. Le chiffre 7 (4 + 3) est celui des sept opérations de base pour la transformation des métaux en or[27];
b) vers 1387–1407: la deuxième tour, faite d'une seule pierre. Elle possède des vertus thérapeutiques et évoque les attributs de la pierre philosophale[28].

Cette double métaphore débouche dans un défense de l'alchimie (septains CCIIIss.) qui commence par rappeler David et les prophètes qui «de Dieu la science tenoient» (TR, vers 1423); seulement après apparaissent les noms des alchimistes Avicenne et Geber, suivi de ceux des philosophes Socrate, Platon et Aristote. Ce qui, au départ, s'annonçait comme un discours purement alchimique, se présente par la suite comme la défense de toute sagesse contre l'influence néfaste des ignorants:

> Nous asvons que mainte science
> Est par ignorans abolie.
> (TR, vers 1646–47[29])

La corrélation des discours alchimique et religieux n'a pas de quoi étonner; pour les adeptes, l'alchimie est une «divine Sagesse»[30] et la fabrication de l'or s'accompagne d'un processus de spiritualisation. Les symboles sont souvent les mêmes dans les deux domaines, de sorte que nous pouvons décoder l'image des deux tours dans une clé chrétienne[31]; la tour est une figure médiatrice entre la terre et le ciel, et elle peut être associée à Dieu, à la Vierge ou à l'Eglise. Un jeu de rimes rapproche d'ailleurs la tour faite d'une pierre de saint Pierre (TR, vers 1387/1389), écho de la célèbre parole du Christ: «Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam» (MATTHIEU, XVI/18). Une telle lecture permet de mieux comprendre pourquoi cette pierre ne doit pas tomber aux mains des Infidèles, des Turcs (septain CCI[32]).

25 Cf. SERGE HUTIN, *La vie quotidienne des alchimistes au Moyen Age*, Paris 1977, p. 97.

26 Cf. JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*.

27 Notons en passant et sans en fournir une interprétation, l'importance du chiffre sept chez Pierre Chastellain: la strophe de base est le septain, l'introduction du *Temps Perdu* comporte 70 vers, celle du *Temps Recouvré* 77.

28 Cf. SERGE HUTIN, *La vie quotidienne*, p. 139–40.

29 Le même proverbe est cité chez CHRISTINE DE PISAN, à la page 140 de *L'Avision-Christine*, éd. p. M.-L. TOWNER, Washington 1932; valorisé négativement, il s'insère dans une attaque contre les recherches vaines des alchimistes, une attaque dont les arguments rappellent de près l'image négative de l'alchimie dans le *Temps Perdu*.

30 Cf. SERGE HUTIN, *La vie quotidienne*, p. 111.

31 Ceci vaut également pour les vers 1541–82 avec l'image de la vigne et du raisin mûr qui produit le vin dont la «quintessence» (TR, vers 1577) monte à la tête des gens. Le septain CCXXIV invite à y voir un symbole de l'élixir, forme liquide de la pierre philosophale; le vin est aussi symbole de sagesse (TR, vers 1581), un motif d'origine biblique. Cf. JACQUES GUILLET, *Thèmes bibliques*, p. 200–207.

32 Le poème a été terminé, selon ROBERT DESCHAUX, après le retour de l'auteur en France, vers la fin de l'année 1454; pourrait-on voir dans ces vers une allusion à la prise de Constantinople par les Turcs en 1453?

Quant à la première tour, le chiffre 7 rappelle les sept piliers de la maison de Sagesse (PROVERBES, IX/1) ou, à l'intérieur du *Temps Recouvré*, ces «sept pilliers (...) qui sont les vertus cardinaulx» (TR, vers 1002–03) – piliers dont l'Eglise de Rome, poursuivant des buts terrestres et matériels, fait malheureusement bien peu de cas. La deuxième partie du poème s'élève contre cet exemple funeste, non pas tant en défendant l'alchimie, mais en invitant à la quête d'une sagesse qui conduise à Dieu. Les implications chrétiennnes d'un discours qui obéit à la logique de la «loy catholique» (TR, vers 1719), marquent l'ensemble du texte au point de déterminer le rôle du narrateur:

> O creature nue et sourde,
> Aveugle et qui n'a point de sens
> Dont cuides tu que le bien sourde?
> (TR, vers 1625–27)

L'aveuglement du narrataire rappelle le thème biblique de l'aveuglement de l'impie[33], et le narrateur apparaît comme un prophète chargé de dévoiler les vérités cachées ... dans un discours métaphorique difficile à comprendre:

> Je parle par similitude
> A ceulx qui ont entendement
> (TR, vers 1408–09[34])

Le narrateur est dépositaire d'une sagesse, alchimique certes, mais avant tout chrétienne et, plus généralement, philosophique (TR, vers 1500); si l'alchimie est valorisée positivement dans le *Temps Recouvré*, c'est qu'elle est l'exemple d'une science qui conduit à une élévation spirituelle. Dans le *Temps Perdu*, l'expérience alchimique se solde par un échec parce qu'elle ne poursuit qu'un but matériel: fabriquer de l'or. Dans les deux poèmes, l'alchimie a une valeur exemplaire et se trouve ainsi soumise à la visée didactique du discours, un discours qui, dans le *Temps Recouvré*, prend l'allure d'une défense de tout œuvre où derrière la «lectre» se cache un «sens» (TR, vers 1467): la distinction entre sens littéral et sens allégorique, traditionnelle dans la poésie médiévale, peut servir à caractériser le *Temps Recouvré* lui-même. Une telle défense de la sagesse représente un discours à valeur métapoétique; la corrélation entre sagesse et poésie, l'idée d'un narrateur-guide se rencontrent fréquemment en littérature, d'Alain Chartier à Pierre de Ronsard[35]; l'attitude est caractéristique pour une époque où les vérités à enseigner se cachent souvent sous le voile de l'allégorie.

Concluons! Au cours de notre lecture se sont dégagées les caractéristiques suivantes de la poétique de Pierre Chastellain:

[33] Cf. ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome/Bâle/Freiburg 1972.
[34] Cf. aussi les vers 1506–08 du *Temps Recouvré*.
[35] Cf. notre thèse: *Poétiques du quinzième siècle*, p. 13–16.

a) le didactisme du *Temps Perdu* et du *Temps Recouvré* conditionne l'atttitude du narrateur vis-à-vis du narrataire (individuel ou collectif) et nous invite à accorder une valeur exemplaire à toutes les expériences du «je» – même si certaines d'entre elles sont de caractère autobiographique;
b) le didactisme est, dans les deux poèmes, un didactisme à orientation religieuse. La poétique de Pierre Chastellain s'oppose par là à la poétique de Michault Taillevent dont se dégage une sagesse purement terrestre;
c) l'environnement littéraire et, plus généralement, culturel a profondément marqué le mode d'expression de Pierre Chastellain. Il cite des proverbes courants, reprend et modifie des images d'origine biblique et se sert de l'alchimie comme exemple de sagesse; sa confession s'inspire – avec çà et là une pointe d'ironie – à la fois du monde de la farce et de l'univers courtois. Ainsi, l'œuvre de Pierre Chastellain joue sur des registres où le public du XVe siècle pouvait reconnaître les échos de différentes traditions littéraires.

Zurich *Jean-Claude Mühlethaler*