

Un dramaturge et son public au XV^e siècle : George Chastelain.

Estelle Doudet

Universiteit van Amsterdam

De l'absence ou du nombre restreint de textes (nous en rencontrerons qui sont signés du nom de Chastelain), ne concluons pas à l'absence de théâtre [en Bourgogne]. N'oublions pas que nous sommes au XV^e siècle et qu'il faut entendre ce terme de théâtre dans une très large acception. (...) C'est alors le plaisir des yeux qu'on cherche sur les tréteaux, et tout ce qui est propre à satisfaire ce plaisir rentre dans l'histoire du théâtre¹.

Dans les premières pages qu'il consacre à l'activité théâtrale en Bourgogne, Georges Doutrepoint souligne la définition problématique du « théâtre » au XV^e siècle et interroge les difficultés inhérentes à la construction d'une « histoire du drame médiéval ». La fin du Moyen Âge en France voit se multiplier les manifestations publiques à dimension festive. Mises en scène de mystères ou de moralités, organisations d'entrées pour des personnages importants, fêtes des confréries scandent la vie des hommes, en particulier dans les provinces du Nord. Goût de la « monstration », fascination du spectaculaire sont des attitudes qui ont longtemps désigné, aux yeux des historiens du début du XX^e siècle, l'achèvement d'une civilisation, lorsque le Moyen Âge se mire en quelque sorte dans sa propre représentation. L'attrait du spectacle alimenterait donc un profond désir spéculaire de la société, se cherchant dans les fantasmes de *l'Imitatio Christi* ou dans les fictions mythologiques qui alimentent l'imaginaire des nobles². La réalité semble y céder aux masques de la scène, le théâtre envahir la vie quotidienne, à la fois partout et nulle part.

¹ Georges Doutrepoint, *La littérature française à la Cour des Ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi, Jean Sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire*, Paris, Champion, 1909; Slatkine reprints, 1970, p. 344-345. Cette confusion médiévale des spectacles publics et du théâtre est encore aujourd'hui prégnante, cf. Elisabeth Lalou, « Le théâtre et les spectacles publics en France au Moyen Âge. Etat des Recherches » dans *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, pp. 9-33.

² De Jules Michelet à Johan Huizinga, d'Emile Mâle aux lectures contemporaines de Michel Stanesco s'est ainsi construite la séduisante interprétation d'un âge flamboyant, incarné notamment par la Bourgogne Valois. Jules Michelet, *Histoire de France. Le Moyen Âge*, présentation de Claude Mettra, Paris, Laffont, 1981 ; Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, traduction française par J. Bastin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967 [*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1^{re} édition néerlandaise 1919] ; Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier*

La prudence du critique doit cependant être en éveil : qu'est-ce véritablement que le « théâtre » pour un homme de cette époque ? Là où le spectateur moderne attend le plaisir d'un texte autant que d'un spectacle, la diversité des mises en scène, remarquée en Bourgogne par George Doutrepoint et largement étudiée depuis, invite à reconsidérer globalement l'activité dramaturgique de la fin du Moyen Âge. Reconsidération qui doit passer par plusieurs questionnements, notamment sur les rapports de la représentation, du texte qui nous est parvenu et du public, spectateurs puis lecteurs de pareilles œuvres. Si le « théâtre » n'est pas texte, mais avant tout et presque uniquement performance, quels sont les moyens d'accéder à une réalité à jamais perdue, puisque ce qui reste ne sont que des traces écrites ? Peut-on par exemple déduire de la structure des œuvres dramaturgiques existantes la relation du public à l'événement représenté ?

A la question lancinante « que voit l'homme médiéval dans une pièce ? »³ s'ajoute celle de la différenciation des publics et des théâtres. L'intense activité « spectaculaire » des milieux urbains septentrionaux a été longtemps étudiée parallèlement aux fêtes du monde curial. Comment en effet rapprocher l'organisation municipale d'un mystère et les entremets qui ornent les festins ducaux ? Cependant les témoignages d'archives ne cessent de contredire les frontières socio-culturelles communément admises à cette époque. Les concepts de « culture populaire » et « culture des élites », de représentations « profanes » et de rites « sacrés » ont perdu leur validité. Mais si les interactions des villes et des cours, les relations entre les écrivains et les publics appartenant aux deux espaces sont de mieux en mieux documentées, la connaissance de la réception médiévale en est compliquée d'autant. Région où la création scénique est particulièrement originale et complexe, le duché bourguignon sous les règnes de Philippe le Bon et de son fils Charles, de 1420 à 1475, offre à cet égard un riche terrain d'étude. Les ducs Valois entretiennent auprès d'eux des acteurs réguliers, dont Michault Taillevent est sans doute l'exemple le plus connu⁴. Ces professionnels offrent au prince les spectacles qui ponctuent la vie de la cour : pantomimes, animations de banquets, pas d'armes, etc. A cette activité « interne » s'ajoutent les rencontres entre le duc et les villes, où les mêmes acteurs et *fatistes* peuvent collaborer avec des troupes municipales. Autres performances, sans doute, où le prince cesse d'être le centre immobile du spectacle pour se transformer en visiteur des *eschaffauts* qui ponctuent ses trajets urbains. Ce qui se joue est

médiéval. *Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leyde, Brill, 1988. Voir également H. Hatzfeld, « La littérature flamboyante au XV^e siècle » dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 81-96.

³ Jelle Koopmans, « Genres théâtraux et choses vues : le cas du théâtre profane de la fin du Moyen Âge » dans *Fifteenth Century Studies*, 1990, XVI, pp. 143-156.

⁴ Sur l'activité de Taillevent, voir l'introduction de R. Deschaux, dans *Un poète bourguignon du XVe siècle : Michault Taillevent*, édition et étude de Robert Deschaux, Genève, Droz, Publications Romanes et Françaises, 132, 1975. cf. également l'étude de Jean-Claude Mühlethaler, *Poétiques du Quinzième siècle. Situations de François Villon et Michault Taillevent*, Paris, Nizet, 1983.

alors une rencontre de pouvoirs. Les chambres de rhétorique sont en charge de cette confluence. Après avoir longtemps considéré que leurs activités étaient étroitement surveillées, voire bridées par le pouvoir ducal, les historiens contemporains proposent aujourd'hui d'envisager des relations plus harmonieuses entre les deux espaces⁵.

Il n'y a donc pas, Georges Doutrepoint le disait, « absence de théâtre en Bourgogne ». Il faut aller plus loin : la rencontre des cours et des villes engendre au contraire, sous la plume des écrivains officiels, George Chastelain et après lui Jean Molinet, une production aujourd'hui méconnue, mais à bien des égards exceptionnelle. Créées de 1454 à 1473 et antérieures aux dernières décennies du Moyen Âge qui voient la multiplication des témoignages scéniques, ces pièces échappent aux classifications génériques habituelles, ni moralités, ni sotties. Elles éclairent d'un jour nouveau les relations et les différences entre la Bourgogne Valois et le royaume de France, et soulignent la spécificité littéraire de chacune de ces régions. Qu'est-ce qu'une pièce de cour, telle que les Bourguignons l'inventent ? Comment ces textes construisent-ils une réception et à qui s'adressent-ils ? Pour tenter d'éclairer ces questions, nous avons choisi d'envisager l'œuvre dramaturgique de George Chastelain – que Georges Doutrepoint, dès 1909, désignait comme emblématique du monde Valois. Elle est à la fois la plus nombreuse, la plus cohérente et la plus diffusée des expériences qui nous sont parvenues de ce théâtre hors norme.

Issu d'une famille de commerçants et d'administrateurs gantois, George Chastelain (1415-1475) a d'abord mené une carrière de diplomate et d'espion au sein de l'espace franco-bourguignon, ce qui a fait de lui un bon connaisseur des relations alors tendues entre les deux puissances, ainsi qu'un familier de diverses personnalités importantes des deux camps. Remarquant les indéniables talents littéraires de ce poète paré d'une réputation flatteuse, le duc lui confie en 1455 le poste d'historiographe du duché – statut qui lui offre une *auctoritas* inégalée en Bourgogne et lui permet de dominer la scène littéraire francophone pendant une vingtaine d'années. Par goût et par statut, Chastelain est donc un polygraphe dont les œuvres ont toujours une dimension publique ; *indiciaire*, c'est-à-dire historiographe ducal, il est en charge de la gloire de ses maîtres qu'il assume, comme une mission sacrée, dès sa nomination. Chastelain a rédigé au cours de sa carrière plusieurs œuvres dramatiques dont quatre nous sont parvenues : *Les Epitaphes d'Hector* en 1454 ; la *Mort du roy Charles VII* en 1461 ; la *Mort du duc Philippe* à la fin de 1467 ou au début de 1468, enfin la *Paix de Péronne* la même année. Ces quatre pièces ont été jouées, pour les deux premières en France, pour les deux dernières sur le territoire bourguignon, lors de cérémonies qui impliquent parfois une

⁵ Graeme Small, « When indiciaires meet rederijkers : a contribution to the history of the Burgundian Theatre State » dans J. Oosterman, *Stad van koopmanschap en vrede*, Leuven, Peeters, à paraître 2004. Nous remercions vivement l'auteur de nous avoir communiqué une version inédite de ce travail.

assemblée princière, parfois une foule urbaine, parfois la rencontre de ces deux publics. C'est cet aspect qui va ici retenir notre attention.

***Spectator in fabula* : public réel, public construit dans les pièces de Chastelain.**

Théâtre à part que celui de Chastelain, théâtre sans définitions, mais non sans qualités, encombrant témoignage que les histoires littéraires les plus documentées préfèrent passer sous silence⁶. Théâtre pourtant qui, de 1454 à 1468, forge une écriture originale, la scène officielle de « l'événement ». Chastelain dramaturge intervient sur commande pour parer une cérémonie : négociations entre la Bourgogne et une autre puissance en 1454 et 1468 ; entrées, royale et ducale, en 1461 et 1468. Pièces au présent, liées à une manifestation ponctuelle du pouvoir, elles doivent transformer cette « ochoison » en une figuration la plus glorieuse possible de l'histoire contemporaine. Aussi la représentation est-elle une mise en perspective, grâce à l'évocation soit d'un passé récent mais prestigieux ; soit par l'intervention de mythes ou de fictions ; soit dans presque tous les cas par une dimension transcendante, puisque la scène se déplace vers le monde des morts, l'au-delà céleste ou infernal où se décident le sort des princes sous le regard de Dieu. Pièces historiques et politiques, les œuvres théâtrales de Chastelain utilisent des problématiques sotériologiques typiques des mystères ou des moralités religieuses : il s'agit de retrouver l'absolu signifiant dans l'instant contingent de la fête. Ainsi l'activité du dramaturge est-elle complémentaire du devoir de l'historiographe. Ce dernier, narrant les faits du prince, construit son texte sur l'*hic et nunc*, mais l'équilibre par une efficacité à long terme, assurée notamment par les lecteurs⁷. La production théâtrale au contraire est une expression ponctuelle, réactive aux faits⁸ : il faut être à la fois le propagandiste, le relateur de la circonstance et le responsable de sa pérennité. On trouve alors sur scène des personnages réels mêlés à des allégories, un effacement volontaire du temps et de l'espace lié à une constante affirmation du contemporain, enfin l'appel à une lecture symbolique autant qu'immédiatement politique. Les représentations

⁶ Ainsi, à notre connaissance, Charles Mazouer ne cite aucune des quatre pièces de Chastelain dans son très érudit *Théâtre français du Moyen Âge* (Paris, Sedes, 1998), alors qu'il étudie la production religieuse de Jean Molinet, plus facilement classifiable dans l'étude des « mystères ». Les seules études du théâtre de Chastelain, mises à part les remarques de Georges Doutrepoint, sont dues à l'historien Graeme Small (*George Chastelain and the shaping of Valois Burgundy*, Suffolk, University of London Press, 1997) et à Claude Thiry, « Un panégyrique pessimiste : *La Paix de Péronne* de George Chastelain » dans *Marche romane*, t. 26, 1978, pp. 31-53. Nous nous permettons de renvoyer à nos propres travaux pour un essai de synthèse : *Un cristal mucié en un coffre. Poétique de George Chastelain (1415-1475)*, Paris, Champion, à paraître.

⁷ « O vous, humains cœurs des François qui, par successives generations de pere en fils, en temps advenir trouverez mes escripts, lorsque la main pourrie en terre reposera sous divine mercy... » *Chronique*, IV, 14.

⁸ En ce sens, elle participe de « l'histoire immédiate » définie par C. Thiry comme une caractéristique du XV^e siècle. Cf. Claude Thiry, *L'histoire immédiate, une invention du Moyen Âge?* Liège, Université de Liège, « Faculté ouverte », 1984. Elle est aussi une expression de circonstance. Cf. Du même auteur, « La poésie de circonstance » dans *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, GRLMA, t.VIII/1, p.111-138.

mettent en jeu des interactions entre la cour ducal et les villes, ainsi que des contacts entre la Bourgogne et la France, situation étonnante d'entre-deux culturel et politique qui souligne l'intérêt de ces œuvres.

Par modestie peut-être, ou plus probablement parce que l'écriture en jeu repose sur des desseins différents, jamais la *Chronique* de Chastelain ne mentionne son activité théâtrale, alors même que les actions du narrateur y sont en général évoquées et que les événements qui donnent naissance à ses productions dramatiques y sont longuement expliqués. Il ne faut donc chercher dans l'œuvre historique de Chastelain que des informations générales sur le contexte de son écriture ; cela ne signifie pas pourtant qu'écrire pour la scène soit à ses yeux sans lien avec ses autres commandes. Plusieurs événements, comme le décès de Philippe le Bon en 1467, conduisent l'indiciaire à la rédaction de nombreux ouvrages de déploration, poétiques ou narratifs, historiques, moralistes ou encomiastiques. La représentation scénique est parfaitement intégrée à cet ensemble. De même lorsque Chastelain craint qu'une performance reflète mal ses véritables intentions, il n'hésite pas à la faire suivre d'une correction narrative. C'est ainsi que probablement mécontent de la *Paix de Péronne* pour des raisons que nous mentionnerons plus tard, il rédige aussitôt *Le Livre de Paix*, comme pour éclairer son public (ou un autre public) sur l'interprétation à donner à son écriture scénique et par-delà à l'événement politique qu'elle commente. Cet exemple, certes exceptionnel, nous permet de saisir l'importance pour Chastelain du contrôle de sa réception. Ajoutons que l'écriture d'une pièce de théâtre n'intervient jamais de façon anodine dans la carrière de George. Volontairement ou non, la scène scande les tournants de son œuvre et de son existence, comme le montrent les contextes de représentation de chacune de ses productions.

L'année 1454 est sans doute l'apogée du règne de Philippe le Bon. Chef respecté du riche duché bourguignon, arbitre des puissances européennes au sortir de la guerre de Cent Ans, il rêve de parfaire sa gloire en reprenant le projet de croisade qui hante encore les consciences. Le souvenir de son père Jean sans Peur, héros malheureux de Nicopolis, est un argument de poids. Après le légendaire Banquet du Faisan⁹, le duc décide d'assurer sa descendance en mariant son fils unique Charolais, depuis peu veuf. L'élue est la comtesse de Bourbon, nièce du Valois. Bourgogne se rend donc à Nevers à l'automne 1454, pour négocier le mariage. Il y retrouve sa sœur la duchesse de Bourbon, la comtesse de Clermont, fille de Charles VII, le comte de Nevers et Charles d'Orléans, qui, depuis son rapprochement avec le clan bourguignon, joue le rôle d'un ambassadeur officieux entre le duché et la France.

⁹ Agathe Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle: le banquet du faisan. Aspects politiques, sociaux et culturels*, Paris - Montréal, Vrin, 1984.

Malheureusement les discussions tournent court. Rentré furieux dans ses états, Philippe décide de se passer de l'accord parental et marie secrètement la jeune fille à Charolais.

Olivier de la Marche et George Chastelain, qui accompagnent le duc à Nevers, sont en charge des fêtes qui durant trois jours doivent insister sur les vertus de la concorde entre les princes – mission qui s'avère donc assez délicate. On ne sait si Chastelain est alors un novice dans le domaine scénique ; il est probable qu'il ait déjà collaboré à la mise en scène d'entrées ducales et autres festivités avec son complice et ami Olivier de la Marche. *Les Epitaphes d'Hector* sont cependant une autre affaire : auteur du script, il en est le metteur en scène, surveillant attentivement la confection des costumes, comme le montrent les comptes ducaux¹⁰, et jouant peut-être l'acteur qui adresse au public prologue et épilogue¹¹. Il est certain que les *Epitaphes d'Hector* représentent une charnière fondamentale dans l'œuvre de George. Il a l'occasion d'y prouver ses talents littéraires dans un cadre prestigieux ; il exploite les thématiques politiques et rhétoriques qui vont devenir le cadre de toute son écriture ultérieure ; c'est sans doute le premier de ses grands succès publics et le texte connaît une étonnante diffusion manuscrite, puis imprimée jusqu'aux premières décennies du XVI^e siècle.

Après un prologue récité par l'acteur, invitant le public à décrypter le mieux possible la pièce qui va être jouée et son sens, la scène s'ouvre avec l'arrivée d'Alexandre le Grand dans un cimetière à Troie. Là se dressent deux pierres tombales, gravées d'épithètes. Alexandre découvre qu'il s'agit de celles des deux anciens ennemis, Achille et Hector. Sa lecture lui inspire quelques réflexions sur la gloire des anciens et sur une louange d'Achille, vainqueur du plus grand des héros. Cela provoque l'apparition d'Hector¹². Hector se plaint que l'interprétation d'Alexandre ne lui rend pas justice car il n'est pas tombé dans un combat loyal, mais à la suite d'un traquenard. Le débat est assez animé et Alexandre se laisse convaincre. Une ellipse temporelle a lieu, et les deux personnages se trouvent aux Enfers, siégeant dans un palais où se réunissent les preux. Endossant le rôle de Minos, Alexandre propose à Hector de faire venir Achille pour entendre ses justifications. Apparaît, dans une sorte de troisième acte, Achille : héros rongé par le remords, il lutte pourtant farouchement pour sa gloire. Encouragé par Alexandre, il présente ses excuses à Hector, disserte sur les meurtres familiaux d'où naissent des guerres et des haines inexpiables et appelle à l'indulgence et à la concorde des héros.

¹⁰ « A George Chastelain, pour convertir et employer en certains habillements pour aucuns jeux que Monseigneur a fait jouer devant lui en la ville de Nevers, xiiij frans ix gros royaux. » (Lille, Registres des Archives du Nord, B.2017, f.237v).

¹¹ Les mêmes comptes en effet notent la rémunération de quatre personnes pour le jeu, trois acteurs et Chastelain. Les critiques précédents ont noté que la pièce ne comportant que trois rôles, Chastelain avait été rémunéré pour sa rédaction et peut-être son travail de mise en scène. C'est oublier que la pièce compte quatre rôles, puisque un acteur monte sur scène au début et à la fin, pour s'adresser au public. S'agit-il de George lui-même ? Rien ne permet ni de l'affirmer, ni de l'infirmer, si ce n'est en notant que cette pratique semble assez répandue dans la pratique du temps.

¹² Est-ce un fantôme, réveillé par sa gloire ainsi ternie ? sommes-nous tout-à-coup descendu au royaume des morts ? Il est très difficile de le savoir car aucune indication n'existe à ce sujet, ni dans le texte qui maintient l'ambiguïté, ni dans les didascalies.

Hector, magnanime, lui permet d'occuper le siège des preux. L'acteur réapparaît pour rappeler aux spectateurs que la gloire des princes est une chose fragile et précieuse et salue l'assemblée au nom de George.

Pour le lecteur du XXI^e siècle, il est clair que le coup d'essai de Chastelain est un coup de maître et que se jouent là les premiers rapports significatifs de la Grande Rhétorique à la scène¹³. L'élément littéraire le plus évident est l'utilisation du thème troyen, fiction historico-mythologique qui remplace l'allégorie que George utilisera fréquemment par la suite. Pour qui connaît le goût de Philippe le Bon et de ses contemporains pour les histoires antiques, un pareil choix est une *captatio* à la mode qui permet d'offrir un « miroir » évident mais légèrement biaisé à la situation contemporaine.

Les sources de Chastelain sont bien connues : ce sont les romans antiques du XII^e siècle. Benoît de Sainte-Maure et ses imitateurs montrent le personnage positif d'Achille tuant Hector alors que celui-ci s'abaisse à dépouiller un roi grec. Puisant à la source de Darès, de nombreux autres manuscrits, dont ceux de l'*Ovide Moralisé*, reprennent la version homérique qui blâme au contraire la démesure d'Achille et le sort qu'il réserve au cadavre de son adversaire¹⁴. Le sujet choisi par Chastelain est donc attendu comme une prise de position sur la différence entre combat glorieux et crime ignoble, dont les résonances politiques sont évidentes dans la réalité troublée du XV^e siècle. Si cette pièce n'est pas allégorique, elle fonctionne donc clairement comme un système de masques. Le plus probable est qu'il s'agit ici d'un rappel du meurtre de Montereau. Achille est reconnu sans mal comme une figure emblématique du parti Armagnac. Hector est à la fois Jean Sans Peur assassiné et Philippe le Bon qui pardonne. Mais qui est Alexandre, mauvais lecteur puis juge indulgent ? Le conquérant de l'Orient n'est-il pas aussi en 1454 une image du croisé Philippe ? D'autre part, cette fiction propage une nette idéologie bourguignonne : Chastelain y exploite, comme son contemporain Jean Miélot¹⁵ et à travers la même mise en scène du « débat d'honneur », le thème de la « chose publique », dont A. Vanderjagt a montré l'importance dans la pensée ducale à cette période. C'est la préservation de la république et son désintérêt personnel qui, chez Miélot, fait triompher la gloire de Scipion sur le mérite d'Hannibal et d'Alexandre.

¹³ Pour l'importance de cette pièce dans l'écriture de la Grande Rhétorique, nous nous permettons de renvoyer à notre étude « Aux frontières du prosimètre des Rhétoriciens : le cas de George Chastelain » dans *Le prosimètre au XVI^e siècle*, Cahiers Verdun Saulnier, recueil sous la direction de Nathalie Dauvois, Paris, Presses de l'ENS, à paraître.

¹⁴ Cf. Marc-René Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, 1996.

¹⁵ Jean Miélot, *Le débat d'honneur entre Hannibal, Alexandre et Scipion*. Inspirée du douzième *Dialogue des Morts* de Lucien, la traduction-adaptation bourguignonne, rédigée vers 1450, présente une discussion d'outre-tombe sur les motifs du renom et de la gloire entre les trois héros. L'ouvrage de Jean Miélot propose les harangues des personnages sans cadre-type onirique ou sans présence de narrateur : l'impression dramaturgique de cet ensemble narratif en est renforcée. Cf. Arjo Vanderjagt, *Qui sa vertu anoblist. The Concepts of noblesse and chose publique in Burgundian political Thought*, Groningen, Mielot, 1981.

Chastelain ne manque pas de souligner qu'Hector combat pour Troie, alors qu'Achille, de son propre aveu, se venge de querelles familiales et de chagrins personnels, comme la mort de Patrocle. N'est-ce pas une façon assez habile de rappeler la générosité spontanée d'un duc bourguignon partant à la Croisade pour le salut de tous, face à des princes français plus sensibles à leurs égoïstes intérêts ?

Philippe de Bourgogne, Hector ou Alexandre ? Achille, Charles VII ? Au cours du XIX^e et du XX^e siècles, les rares critiques qui se sont intéressés à cette pièce ont tenté de donner un sens stable à chacune des figures, tantôt en postulant un contexte de guerre froide entre la Bourgogne et la France, tantôt en soulignant au contraire que la fin heureuse de la pièce fait écho à la politique de conciliation menée par le duc. Le contexte des fêtes de Nevers, négociations traversées de graves inquiétudes, peut expliquer l'ambiguïté de ton. Mais ce qui paraît fondamental est que Chastelain refuse précisément de faire de ses personnages des allégories. Les figures de référence sont tournantes et, dans leur relative instabilité, s'enrichissent au cours du débat. La bonne connaissance de la fable antique auprès d'un public où elle est à la mode, le décalage toujours ménagé entre la fiction d'autrefois et la vérité d'aujourd'hui entraîne une certaine souplesse d'utilisation, propre à exercer les capacités d'interprétation du public, propre aussi à échapper à des accusations de partialité.

Une pareille intrigue a volontairement des implications polémiques. Pour qu'elles soient à la fois comprises et acceptées, Chastelain tisse de très fortes relations au public. Le thème de la juste interprétation de la louange et du blâme semble le véritable sujet de la pièce. Ce qui compte n'est pas l'attentat d'Achille, mais ce qu'Alexandre qui lit les épitaphes va en déduire. Tout se joue autour du déchiffrement ; *l'acteur* en avait dès *l'incipit* averti le public.

Pour cause que en plusieurs hautes histoires
Et au tableau des humaines memoires
Maintes choses du temps jadis passes
Sont plusieurs fois prises et recitées (...)
Ou trop parfond ou trop peu entendues,
Ou trop ou peu à leur devoir rendues... (*L'acteur* au public, VI, 167)

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

Et les semont à voix tres lamenteuse
De regarder son histoire piteuse
Et de jeter dehors de leur registre
La main de qui si vilain coup peut ystre.
Car puisqu'il faut porter son finement
Il ne luy est d'espoir de vengeance

Ne d'autre bien dont homme soit donneur
Fors qu'en ce monde on le prive d'honneur
Et que bien il soit effacé du livre
Là où les bons sont députés à vivre. (*L'acteur* au public, VI, 169-170)

Les spectateurs ne cessent d'être interpellés. Achille admonestant « l'excellente haute chevalerie » du royaume s'adresse autant au tribunal des Enfers où trône Hector qu'à la salle. Dans ce contexte, *l'acteur*, récitant des *captationes* qui encadrent le drame, a un rôle essentiel. Il implique la réception dans une situation spéculaire. Contemplant dans la fiction scénique leur figure comme en un miroir, les « seigneurs royaux » français, bourbonnais et bourguignons comprennent que ce qui est en jeu n'est pas uniquement la question du meurtre antique, image du conflit civil auquel ils ont participé, mais aussi leur capacité présente de compréhension. Chastelain ne s'adresse pas seulement à des princes, mais à des auditeurs / lecteurs : lecteurs des histoires antiques, acteurs de leur temps dont l'écrivain tente de déchiffrer les motivations pour que d'autres lecteurs, au fil des siècles, se souviennent d'eux. *Hector* est donc un drame de la réception et de l'interprétation. Questions essentielles dans l'œuvre future de George ; il n'est pas anodin que ce soit sur le théâtre qu'il les pose dans toute leur ampleur.

L'écriture d'*Hector* est significative de la façon dont il envisage l'écriture théâtrale : c'est un espace de louange et de blâme à la fois immédiatement efficace et médiatisé par la fiction. Le théâtre est choisi comme un art qui reconstitue sur la scène la concorde des sens pour la provoquer dans le monde grâce à une relation biaisée des spectateurs à leurs propres masques. L'écriture dramatique chez Chastelain est fondée sur une exploration des mécanismes de réception d'un message politique à travers une œuvre de fiction : pas de théâtre donc sans public adéquat, pas de public qui ne soit d'abord créé par le dramaturge, *spectator in fabula*.

Le succès de la pièce est entériné, six mois plus tard, par les autorités ducales. En 1455, jugeant que Chastelain est « espert et cognoissant en choses nouvelles et moralles », Philippe crée pour lui le poste d'historiographe officiel du duché bourguignon.

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

Le duc ne partira pas pour la Croisade, mais choisit d'autres voies littéraires pour garder dans l'esprit des hommes la mémoire de son règne glorieux. Le théâtre de George est clairement une de ces voies.

La seconde pièce de Chastelain qui nous soit parvenue a été montée en 1461. Le décès de Charles VII apporte à son fils la couronne tant attendue. La diplomatie bourguignonne voit approcher son triomphe car le dauphin est depuis 1456 le protégé officiel de son « bel oncle » Philippe de Bourgogne. Chastelain est extrêmement conscient de ce tournant possible des destinées ducales. Partisan d'un rapprochement entre les deux puissances auquel il n'a cessé de travailler en tant qu'agent diplomatique et qu'il n'a cessé d'espérer en tant qu'historiographe, il salue l'avènement de Louis XI comme une « reverdie » de l'histoire de France. Il donne alors à sa *Chronique* un nouveau prologue, le *Proesme* du Livre VI, signifiant symboliquement le début d'une nouvelle ère où règnera la paix et où sera reconnue la grandeur de son maître.

Comme ja longhement aye esté plongé au lacq d'anoyeuse matiere, et que soupirement il m'a convenu fondre de ma plume mots ruyneux, en ensievant les ennoys de fortune et la povreté des hommes ; maintenant, comme esveillé d'ung somme, la ou la vision m'adonne de traveil, nouvel suscité homme, me trouve à l'entrée de nouvelle joye... (IV, 5, corrigé sur Arras, BM, 471, f.1)

Entrée du roy Louis en nouveau règne, chantée également par le traité éponyme, texte allégorique construit explicitement sur le modèle spectaculaire. Ce livre rédigé en 1461 montre le « publicque theatre »¹⁶ de Paris, où est mis en scène la Nativité, scène dont l'écrivain va livrer le sens symbolico-religieux : avènement d'un nouveau roi qui réjouira le cœur des hommes, gloire de la Vierge-France, tutorat d'un Philippe de Bourgogne – Joseph. L'évocation théâtrale de l'*Entrée du roy Louis* s'inspire sans doute d'une réalité vécue par l'auteur. D'août à septembre 1461, Philippe le Bon se rend à Reims puis à Paris pour les fêtes du couronnement ; la *Chronique* montre un Chastelain enthousiaste à ses côtés. C'est sans doute à Paris que l'écrivain propose aux princes et au public urbain sa pièce *La Mort du roy Charles VII*. Malheureusement ni la date ni les circonstances exactes de cette représentation ne nous sont connues. La pièce elle-même propose une structure inspirée par les « revues » des spectacles d'entrées¹⁷.

L'allégorie France adresse au roi défunt, son interlocuteur, des louanges qui l'assurent en particulier de sa survie dans la mémoire des siècles. Le roi lui rappelle la vertu d'humilité, la *vanitas vanitatorum* qui frappe tous les hommes. Il ajoute que la gloire de son règne, et en particulier la victoire contre l'envahisseur anglais, revient à ses compagnons d'armes, qu'il appelle sur scène. L'un après l'autre se présentent au public vingt-quatre barons. Incarnations de la vaillance guerrière, ils rappellent brièvement leurs faits d'armes tout en louant France et le roi. L'acteur monte sur scène pour admonester France et à travers elle

¹⁶ *Entrée du roy Louis en nouveau règne*, VII, 7.

¹⁷ Cf. Joël Blanchard, « Le spectacle du rite : les entrées royales. » dans *Revue historique*, CCCV, 2003, pp. 475-518.

le public : qu'en ces jours joyeux on se rappelle la grandeur du roi et qu'on prie pour son salut.

La construction de la *Mort de Charles VII* est beaucoup moins complexe que la pièce précédente. Son organisation linéaire, personnages se présentant les uns après les autres en première personne, la rareté de ses dialogues réduisent l'action dramaturgique au minimum, ce qui peut se comprendre notamment dans le cadre d'une entrée urbaine, hors d'une salle délimitée¹⁸. La revue des chevaliers appelle l'intertexte des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse autour du Christ en gloire, déplaçant l'histoire contemporaine vers une eschatologie dont les Français seraient les héros. Sont loués à la fois les défunts et les vivants, sans distinguer les anciens adversaires Armagnacs d'hier des alliés d'aujourd'hui. Seul l'ennemi anglais est désigné et la guerre civile soigneusement effacée. L'idéologie de réconciliation gomme les vicissitudes de l'histoire¹⁹. Contrairement à la *Chronique* qui doit expliquer les anciennes oppositions pour mieux faire comprendre la paix revenue, la pièce de théâtre est propagande et simplification. Propagande à double sens : il est remarquable que la figure en majesté de Charles VII, autour de laquelle s'articulent les discours, est effacée. Son intervention liminaire est vite remplacée par les paroles de ses serviteurs, qui confondent la gloire du monarque avec celle du pays. Le dialogue entre le roi et l'allégorie cède la place dans l'épilogue à *l'acteur* qui confond son adresse à France avec celle au public :

France, entens cy, prens garde à ceste histoire

Fondée en choyx et en fleur de personnes

Par qui haut faits comme il est tout notoire

Tu as été affranchie en tes bonnes

Remise en paix, en règne et en victoire (...)

Tousjours des bons se fait la demonstrance

Contentez-vous vous tous nobles de France (VI, 455-456)

Les réticences de Chastelain face à la politique internationale de Charles VII restent sensibles dans ce déplacement. L'épilogue est également l'espace où *l'acteur*, dont on a vu le rôle dans la pièce précédente, prend non seulement la place du roi mais celle d'une allégorie devenue le public : France / les nobles de France. *La Mort de Charles VII* développe de nouveau un double système de communication avec les spectateurs : adresse frontale par *l'acteur* qui

¹⁸ Chastelain insiste sur une réception en plein air du duc dans Paris dans *l'Entrée du roy Louis* : « ce bon duc de Bourgogne que vous, ô nobles Franchoyx, nouvellement et sur fin de eage (...) avez receu, oh certes en lieu public (...) en vostre publicque theatre ouvert a tous lez, presente a tous venans, Paris, certes. » (*ibid*)

¹⁹ Ainsi le discours de Poton de Xaintrailles évoque un « jardin de France » en ruines qu'il a contribué à reconstruire, mais aucun ennemi n'est explicitement mentionné (VI, 412).

expulse au sens propre et figuré la personnification ; système spéculaire proche de celui d'*Hector*, puisque le public peut se reconnaître dans les héros présentés. Le « miroir » n'est ici biaisé par aucune fiction : nombreux sont les aristocrates représentés qui sont également présents dans le public, comme Pierre de Brézé, à qui Chastelain, son ancien secrétaire, offre ici un vibrant hommage. L'ubiquité de la parole, maintenue ici au détriment de l'action scénique, transpose l'événement sur une scène d'outre-tombe, le passé de Charles VII se confondant avec un futur glorieux, celui du règne de son fils, immobilisé dans la certitude de la gloire.

L'épilogue conservé a aussi l'intérêt de présenter deux fins distinctes, qui reflètent les réactions du public à la représentation. Dans la première, close par la signature, *l'acteur* se donne un rôle de propagateur de la gloire nationale.

Donc et afin qu'encores plus tu proflues

George en fait l'advertance a tout homme (VI, 456)

La seconde, sous forme de ballade, ajoute une *excusatio*, visant à désamorcer les jalousies provoquées par cette représentation chez ceux qui ne s'y étaient pas vus.

Ayez, vous prie, d'autrui honneur souffrance

Vous n'estes pas laissés par ignorance,

Ains expectans claire ailleurs couverture

Et là où lettre et nouvelle peinture

Espoir donront de vos faits remembrance,

Contentez-vous de ceste remontrance (VI, 457)²⁰

La structure en revue, pratique mais nécessairement limitée, a donc suscité des réactions de satisfaction ou de critique de la part des spectateurs. Que le texte en garde des traces est le signe de l'importance donnée au dialogue avec le public dans l'écriture dramaturgique de Chastelain.

On remarquera ici que dans ces deux premières pièces Chastelain donne à *l'acteur* un rôle de communication directe avec les spectateurs, appelant à leur indulgence, leur livrant une leçon morale et historique, leur donnant parfois les clefs de l'interprétation. La présence de *l'acteur* remplace celle de l'allégorie. Le trope de la généralité n'était peut-être pas jugé suffisant par Chastelain pour maîtriser le contact avec une réception non bourguignonne qu'il faut gagner à sa cause. Dans les deux pièces suivantes, jouées en Bourgogne, *l'acteur* et ses *captationes* disparaissent ; seules parlent au public des personnifications. Il convient d'être prudent dans l'interprétation d'une telle différence, notamment sur le sens donné alors au

²⁰ Le manuscrit de Florence donne une variante claire : « Impossible est de tout mettre en peinture » (cité par Kervyn de Lettenhove, même page)

trope allégorique sur la scène de Chastelain. Nous nous contenterons ici de souligner que ce choix d'écriture est sans doute lié à des relations particulières avec un public « étranger » qu'il faut convaincre de la bonne foi bourguignonne – surtout lorsque celle-ci s'accompagne d'une discrète propagande pro-ducale.

La Mort du roy Charles VII est la dernière intervention scénique de George en France. L'espoir suscité par l'avènement de Louis XI est rapidement démenti. L'évolution de la *Chronique* illustre la déception profonde de Chastelain ; déception politique, puisque Bourgogne et France ne se sont pas unies comme il l'espérait, mais aussi catastrophe littéraire puisque George avait un peu hâtivement fondé son nouveau système d'écriture sur la figure supposée amicale de Louis XI. La réalité historique fait vaciller les constructions idéologiques du Rhétoriqueur, ce qui remet en question l'adéquation savamment construite entre la contingence vécue et la transcendance rêvée. Ces inquiétudes sont aussi ravivées par l'état de santé de plus en plus chancelant de Philippe le Bon. Le duc décède en 1467. De nouveau Chastelain affronte un tournant de sa carrière : il est très affecté par la disparition de son ami et mécène, qu'il avait explicitement choisi comme prince idéal. George ne veut pas s'avouer qu'il est moins enthousiaste envers son nouveau maître. Son respect envers Charles le Téméraire n'a pas la ferveur admirative montrée au flamboyant Philippe.

La mort du duc Philippe est une pièce de grande ampleur jouée dans un contexte d'entrée ducale. Les circonstances de la représentation sont bien connues grâce aux travaux récents de Graeme Small²¹. Anticipant la venue du nouveau prince dans leur cité, les autorités municipales de Valenciennes décident de lui offrir un divertissement qui se déroulera lors d'une entrée dans une autre ville. Sur les planches se joue la concurrence entre les cités pour gagner la faveur du pouvoir. Des joueurs valenciennois se rendent à la fin de mars 1468 à Mons où est accueilli le duc. Ils jouent devant lui le « mystère » offert par leur cité et composé par Chastelain, le poète prestigieux de la cour – ce qui est une habile stratégie de communication de la part des Valenciennois. Charles les remercie de leur performance par un don de 20 livres²². La somme est assez élevée, reflétant la satisfaction ducale, et peut-être la complexité de la mise en scène, nettement plus ambitieuse que la pièce précédente.

La pièce s'ouvre par des distiques échangés entre quatre allégories, Le Ciel, les Anges, La Terre et les Hommes. Ces distiques de tournure générale rappellent à la fois la gloire des princes et la vanité de la vie humaine. Après cette ouverture peut-être chantée ou du moins scandée, les Hommes s'adressent au public, « hautes nobles gens », pour lui faire part de son désarroi. Il a autrefois vu apparaître dans le ciel de la Bourgogne une « fiole »

²¹ Graeme Small, *George Chastelain, op.cit.*, pp. 119-120.

²² Graeme Small, *op.cit.*, et dans son article, "When indiciaires meet...", art.cit.

merveilleuse qui a apporté au pays prospérité et paix. Mais depuis cinq mois, le fragile verre s'est brisé, entraînant le désespoir des régions qu'illuminait ce miracle. Les Hommes s'engagent donc dans une quête : retrouver cette lumière, ou du moins savoir pourquoi elle a disparu. La Terre avoue qu'elle en possède les « tessons » et qu'elle ne les exhibera pas aux yeux des hommes. Les Hommes se plaignent de la trahison de celle qui se dit mère du genre humain : pourquoi, s'il est vrai qu'il faille à toutes choses mourir, avoir choisi la fleur de noblesse, le duc de Bourgogne ? La Terre les renvoie au Ciel qui les raisonne : la vie humaine n'est pas immortelle ; le temps est une chose labile ; le page et le prince sont égaux devant Dieu. D'ailleurs les Hommes conservent le fils du duc. Les Anges interviennent pour chanter les louanges de ces deux princes exceptionnels. Les quatre allégories prient en chants amébées pour le salut du défunt. Une voix issue du Ciel leur assure le triomphe de la vertu. Les quatre allégories, rassurées, chantent « l'entrée » du nouveau prince et lui rendent hommage, en soulignant qu'ils parlent au nom de Valenciennes.

On remarquera que Chastelain, après avoir exploité le divertissement mythologique et la structure de revue, emprunte ici le modèle classique d'une moralité religieuse. Le discours politique se glisse dans un cadre nettement hagiographique. Contrairement aux pièces précédentes, aucun *acteur* n'apparaît sur scène. Si l'on considère que ce personnage était le porte-parole direct de Chastelain, le déplacement de la pièce de Valenciennes à Mons pourrait expliquer cette absence. D'autre part, le discours propagandiste prêche un public local beaucoup plus réceptif à cette construction. Cela ne signifie pas que Chastelain renonce à l'interpellation des récepteurs, constitutif de son écriture dramaturgique. Les Hommes appellent à l'attention à *l'incipit*, les allégories s'adressent au duc Charles à la fin de la pièce. L'habituelle *captatio* qui accompagne la signature mêle ici le nom de l'écrivain et le rappel de la municipalité qui offre ce divertissement.

Ce dit vostre humble Valenchines

Par la bouche de vostre George (VII, 280)

Evènement local et non plus national, la *Mort du duc Philippe* propose une relation au public différente des pièces précédentes de Chastelain, ce qui est sensible dans l'organisation des dialogues. Il ne s'agit plus de parler à une assemblée de princes comme dans *Hector*, ou de s'adresser à une foule étrangère et aristocratique, mais de proposer un « mistere » à une large assemblée de notables et bourgeois, à l'occasion d'une entrée ducale. Le fait que le personnage principal ne soit plus un héros ou un roi, mais « les Hommes » est sans doute significatif. Le théâtre prouve entre les mains du Rhétoriqueur sa remarquable plasticité, en

s'adaptant aux modèles de représentations bien connus d'un public cette fois plus urbain que curial.

En composant sa dernière pièce *La Paix de Péronne* à la fin de 1468, George Chastelain répond à une commande officielle pour une occasion proche de celle qui a inauguré sa carrière dramatique : les négociations entre Louis XI et Charles le Téméraire à propos de la maîtrise des villes de la Somme, « pomme éternelle de discorde entre les deux cousins », comme le rappelle Jean-Marie Cauchies²³. On sait que ces discussions ont lieu dans un climat de méfiance exacerbé, dû au double jeu diplomatique de chacun des adversaires, Louis XI soutenant en sous-main la révolte de Liège, Charles bien décidé à défendre au maximum son autonomie judiciaire malgré les nombreuses clauses décidées dans le traité du 14 octobre. Suite de coups fourrés entre deux adversaires engagés dans une lutte dont chacun sait qu'elle sera sans merci, la « paix » de Péronne est une façade hypocrite qui ne laisse guère d'illusions aux observateurs contemporains. Chastelain est conscient de cette situation. Mais alors qu'il peut garder une distance critique et formuler des avis peu indulgents dans la *Chronique*, qui ne connaît d'autre diffusion que des lectures plus ou moins privées, il ne le peut guère au théâtre. L'immédiateté de la scène, dont il a si bien su exploiter les possibilités, est ici un piège.

La Paix de Péronne est sans doute la représentation de Chastelain où les documents d'archive sont les plus fragmentaires. Georges Doutrepoint affirme que la séance a eu lieu à Aire en présence des deux princes, affirmation reprise par la suite chez tous les spécialistes du théâtre bourguignon, mais qui à notre connaissance n'est guère étayée par des témoignages sûrs. Tournons-nous vers la pièce elle-même. Elle se présente sous une forme assez simple, celle d'un dialogue de princes encadré par des personnifications.

Deux allégories, Cœur et Bouche s'adressent au duc Charles le Téméraire puis chantent les louanges (au sens propre) de la nouvelle paix entre France et Bourgogne, en rappelant que la vertu des deux princes est historiquement indépassable. Le Roy Louis et le Duc Charles sont les protagonistes du dialogue. Louis assure Charles de sa loyauté et ce dernier lui offre son obéissance. Divers propos généraux sont échangés sur l'aveuglement des gouvernants, sur la difficulté à conserver la mesure politique et le « sens »... Après l'échange chaleureux de promesses de loyauté de part et d'autre, Bouche et Cœur réapparaissent pour louer les deux gouvernants. Ils sont rejoints par Avis et Sens qui se demandent comment ils pourront rédiger un tel événement. Sens finit, comme avait commencé Cœur, à un appel à l'indulgence du duc Charles, qui devra, ainsi qu'il l'a promis, être « leal protecteur » du royaume de France.

23 Jean-Marie Cauchies, *Louis XI et Charles le Téméraire, de Péronne à Nancy (1468-1477) : le conflit*, Bruxelles, De Boeck University, 1996, p. 25.

La Paix de Péronne semble retourner à la scène « mixte » de la *Mort de Charles VII* : des allégories y côtoient des personnages historiques et contemporains, présents sans aucun masque. Mais aucune relation dialoguée n'est engagée entre eux. Les allégories commentent et interprètent l'action centrale. Elles ont un rôle purement encomiastique. Il faut avouer que leur enthousiasme paraît un peu forcé et que leurs discours ne semblent pas aussi univoques qu'ils en ont l'air. Avis appelle à la subtilité d'interprétation et d'écriture, ce qui est peut-être un geste discret envers le spectateur. « Car les choses presentement / Requierent bon entendement / Pour bien les fermer et couchier. » (VII, 447). Sens avoue une « ammiration », entachée de doute : « Ce me semble une vision / D'abusion... » (VII, 448). Tout cela semble en effet un peu trop beau pour être vrai... Comme les autres pièces de Chastelain, l'œuvre propose un discours à double sens. Mais il ne s'agit plus de découvrir Philippe sous le masque d'Hector, ni de comprendre « la parole en feinte figure » des Hommes dans la *Mort du duc Philippe*. Le double sens n'est plus abondance et analogie, mais ambiguïté et doute. Le spectateur, laissé à lui-même, peut interpréter ce divertissement comme une louange sans ombre, où le chant enthousiaste alterne avec des protestations dialoguées de bonne volonté, ou comme un ensemble peu convaincant, attendant une lecture beaucoup plus critique. Deux publics sont en quelque sorte attendus : celui, non dirigé, des spectateurs ; celui des lecteurs auxquels Chastelain offre l'allégorie cette fois narrative du *Livre de Paix*, dénonciation du monde opaque de la pièce. L'exergue présentant la *Paix de Péronne* dans le manuscrit de Florence, BLM, ms.mediceo-palatino, 120, invite à pareille lecture :

Cy après s'ensieut ung mistere fait a cause de la ditte paix a bonne intencion et pensant icelle estre observee par les parties (f.. 592).

« Bonne intention » de l'auteur, trahi par son sujet et à laquelle devra répondre la « bonne intention » lucide du lecteur.

Quel était cependant le public réel de la représentation ? Les détails livrés par la pièce sont assez difficiles d'interprétation : les allégories s'adressent prioritairement au « noble duc » dès *l'incipit* ; cette même adresse clôt la représentation. Louis XI se voit offrir des louanges mais de façon beaucoup plus rapide (« O roi, béni soit vostre ouvrage », VII, 431). L'absence d'adresse au roi à la fin peut faire douter de la présence de Louis XI, mais rien n'est assuré sur ce point. D'autre part, les personnages souhaitent convoquer une large audience.

Vous seigneurs du monde univers
Rois, princes des pays divers
Et toute baronnie
Vous tous aussy prelatz et clerics,

Bourgeois, marchans, peuples et serfs

Cy prestez vostre oye ... (VII, 424)

Est-ce un reflet des conditions de la représentation devant les conseillers bourguignons et la population d'Aire ? Est-ce une fiction littéraire, alors que la réalité est uniquement curiale ? Rien ne permet d'affirmer ou d'infirmer ces hypothèses pour l'instant.

La Paix de Péronne est le dernier témoignage de Chastelain dramaturge. Elle marque un point de rupture. Le jeu mémoriel n'est plus possible dans un présent compromis. Les structures de l'allégorisation politique se bloquent. C'est ce retournement qu'explicitent Entendement Profond et Sens Superficiel dans *Le Livre de Paix*. Une telle dénonciation est impossible dans le théâtre qu'a voulu George, limites d'une dramaturgie officielle lorsque celle-ci s'exprime essentiellement dans son rapport plus ou moins complice au public.

Les quatre pièces de Chastelain offrent un itinéraire idéologique autant que littéraire. Mettre en scène l'histoire immédiate demande une dialectique de la proximité et de la distance que Chastelain résout par la présence allégorique, l'intervention du mythe, le travail d'un espace-temps transcendant. Chez Chastelain et les Rhétoriciens, le théâtre n'est jamais une véritable action dramaturgique ; les pièces sont statiques, dotées semble-t-il d'une dimension spectaculaire assez restreinte qui les particularise dans la production de l'époque. Cela ne souligne pas seulement leur rapprochement avec le genre narratif, comme l'a montré Claude Thiry²⁴ ; cela implique un autre rapport à la réception, de laquelle on attend une attitude critique et réflexive, faite de plus *d'éthos* que de *pathos*. Or la réception construite par les pièces ne semble pas sans liens avec un autre public, attaché à la conservation de ces œuvres.

Lire le théâtre de Chastelain. La diffusion problématique d'une œuvre aux XV^e et XVI^e siècles.

Quelle a été la réception de Chastelain *après* le moment de la représentation ? Il n'y a guère de doutes qu'il ait été connu et reconnu comme dramaturge par ses contemporains²⁵. La

²⁴ Claude Thiry, « Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique » dans *La langue, le texte, le jeu. Perspectives sur le théâtre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal*, Montréal, Ceres, n°19, 1986, p.203-244.

²⁵ Lorsque Jean Molinet entreprend de louer son prédécesseur dans le second prologue de sa *Chronique*, il insiste sur la réussite des « tragédies » et « comédies » du Grand George en France et en Bourgogne. Cf. Jean Molinet, *Chroniques*, édition par G. Doutrepont et O. Jodogne, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1935-1937, 2 volumes, II, p. 521. Une certaine prudence est de mise face à ce vocabulaire, ainsi que face aux « comédies » évoquées par le comte de Chimay dans sa correspondance avec l'indiciaire en 1473. George promet que : « *De la fin de vos exemples je feray mes comedies* » (VIII, 265). Terme repris intentionnellement par son

réception des pièces de théâtre de Chastelain a été importante, puisqu'elles sont recueillies dans une quinzaine de manuscrits et ont connu des versions imprimées jusqu'en 1527. Cependant ce succès ne semble poser plus de problèmes qu'il n'y paraît. Ce sera notre seconde enquête, portant cette fois sur le témoignage historique des manuscrits qui nous sont parvenus. Les périodes de réception, l'entourage contextuel, les titres donnés à ces pièces seront les trois pistes introductives de notre propos.

L'observation de la tradition manuscrite montre que l'œuvre théâtrale de Chastelain a connu des réceptions très diverses : *Hector* nous est parvenu en neuf manuscrits ; la *Mort de Charles VII* est conservée dans six manuscrits. Les deux dernières pièces ne sont cependant présentes que dans le même unique manuscrit, le « recueil Chastelain » réalisé entre 1473 et 1477, et conservé de nos jours à Florence. Une telle différence de diffusion, même si l'on prend en compte d'éventuels exemplaires perdus, ne laisse pas d'étonner. Qu'est-ce qui sépare *La Mort de Philippe* et *La Paix de Péronne* des deux autres ouvrages aux yeux des récepteurs ? La première hypothèse est liée à la nature de l'événement représenté. Mais cette proposition n'est guère recevable puisque les deux types *d'ochaison* dramaturgique pour Chastelain, entrées princières ou négociations, ne correspondent pas à cette différence. La seconde hypothèse met en jeu l'origine sociale et l'ampleur plus ou moins restreinte du public. Cependant, les entrées de 1461 et 1468 voient la rencontre de la cour et de la ville ; on ne peut donc imputer la différence de réception à l'étanchéité des milieux sociaux et au fameux fossé du « dedans » et du « dehors » de la cour²⁶. Il reste donc à envisager la localisation des performances. En effet, les deux pièces les moins diffusées sont liées à des manifestations locales, en territoire bourguignon, même si elles supposent peut-être dans le cas de la *Paix de Péronne* une présence royale. Les pièces les plus copiées ont au contraire connu des représentations hors du duché, à Paris ou à Nevers. La qualité sociale du public semble moins importante que son origine géographique : une réception française et « nationale » a clairement joué un rôle moteur dans les copies de manuscrits, au détriment des pièces « bourguignonnes »²⁷.

correspondant : « [Dieu] donne appareil à vostre main à semer lettres en remplace de marges et cayers, en ploy de vos comedices » (VIII, 268). Les dictionnaires soulignent une origine assez tardive à « comedie » (vers 1370), désignant une pièce de théâtre sans indication de tonalité particulière. Nous n'avons pas trouvé d'attestation de « comedice », mise à part des usages tardifs du mot dans un sens théâtral au XVII^e siècle, sous la plume de La Fontaine notamment. Dans l'échange avec Chimay, ce mot peut simplement indiquer des pièces poétiques récitées en public.

²⁶ Paul Zumthor, *Le masque et la lumière, la, poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 42 : « la cour tranche ; il y a dedans et dehors. »

²⁷ Il faut remarquer que, par le hasard du sort, cette différence correspond au vœu de Chastelain pour l'ensemble de son œuvre : il insiste toujours sur sa réception dans la « mère-patrie », sur sa qualité de « Français », alors qu'il est le porte-parole d'un duché à la recherche de son indépendance. L'attitude francocentriste adoptée par Chastelain dans son œuvre littéraire reflète sans doute les positions diplomatiques de son maître, Philippe le Bon. Jean Molinet, successeur de Chastelain, affirmera au contraire une identité bourguignonne propre, à l'instar de la

L'étude des filigranes permet de définir trois périodes de cette diffusion, comme le montre la liste suivante.

Les dates des témoins d'après les filigranes.

1460-1480

Epitaphes d'Hector, Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120 (1473-1477 ?)

Epitaphes d'Hector, Paris, BnF, ms.f.fr. 2264 (1452-1480)

Epitaphes d'Hector, Paris, Arsenal, ms. 3692 (1468)

Epitaphes d'Hector, Wolfenbüttel, H.A.B, Cod.guelf. A1 Aug. 2° (avant 1468)

Epitaphes d'Hector, Rennes, BM, ms. 594

Epitaphes d'Hector, Paris, Institut, ms. 312

Mort du roy Charles VII, Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120 (1473-1477?)

Mort du roy Charles VII, Paris, BnF, ms. 2861

La mort du duc Philippe, Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120 (1473-1477?)

La Paix de Péronne, Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120 (1473-1477?)

1480-1510

Epitaphes d'Hector, Paris, BnF, ms.f.fr. 1642 (après 1490)

Epitaphes d'Hector, Paris, BnF, ms.f.fr. 5068 (avant l'avènement de Louis XII)

Mort du roy Charles VII, Paris, Arsenal, ms. 3521

après 1515

Epitaphes d'Hector, Paris, BnF, ms.f.fr. 1717 (avant 1530)

Epitaphes d'Hector, édition Galiot du Pré (1525, réédition 1527)

Epitaphe d'Hector, édition Jean de Saint-Denis (1527-1530)

Mort du roy Charles VII, Paris, BnF, ms. 24315

Mort du roy Charles VII, Edimbourg, NLS, ms. 19.1.4

De 1460 à 1480, du vivant de Chastelain ou peu après sa mort, la diffusion de son œuvre, en particulier de ses opuscules, est importante : c'est l'époque de la confection du recueil de Florence qui rassemble tous les opuscules de cet auteur, à l'exception de quelques pièces religieuses et d'*Exposition sur Vérité mal prise*. Comme on le voit, *Hector* et la *Mort de Charles VII* sont alors diffusés à travers de nombreux manuscrits, avec une nette domination de la première pièce.

politique autonomiste menée par Charles le Téméraire - qui aboutira à l'éloignement des Pays-Bas bourguignons de la zone francophone.

Après 1480, la réception de Chastelain connaît un net déclin : seuls trois manuscrits nous sont parvenus de ses pièces sous le règne de Charles VIII et de Louis XII, alors même que l'activité dramaturgique des Rhétoriqueurs est à son comble, avec notamment les œuvres de Pierre Gringore et André de la Vigne. Pourquoi ce désintérêt face au théâtre de Chastelain ? La domination de la Grande Rhétorique française sur la scène contemporaine, l'éloignement de la Bourgogne dans la sphère Habsbourg sont des hypothèses à envisager. La chose est d'autant plus remarquable que les autres opuscules de George continuent à être copiés et que sa réputation comme père de la Grande Rhétorique est à son apogée. Il est donc possible que la dimension événementielle et propagandiste des pièces ait rendu moins attractive leur lecture.

Après 1515, alors que la Grande Rhétorique voit son influence disparaître, on observe un renouveau des copies de George. Hommage familial sous la plume de Jean-Jacques Robertet ; intérêt historique à la Cour d'Henri II. Les pièces copiées sont naturellement les pièces « françaises ». Il est clair que la Grande Rhétorique fait partie de l'histoire littéraire et que Chastelain est assimilé à cet héritage national, en tant que témoin du règne de Charles VII. L'éditeur Galliot du Pré insère *Hector* dans ses éditions d'œuvres vernaculaires des Grands Rhétoriqueurs : c'est visiblement désormais un « classique » de la littérature française.

Les manuscrits peuvent-ils nous renseigner sur la façon dont les pièces de Chastelain étaient reçues par les lecteurs ? Darwin Smith a montré que les manuscrits de « théâtre » ne possédait pas de spécificité codicologique²⁸. La réception de Chastelain conforte ce point de vue. Jamais les pièces ne sont soulignées dans leur dimension scénique, si ce n'est pas leur titre, sur lesquels nous reviendrons. Le contexte dans lequel elles apparaissent au sein des manuscrits les classe comme des œuvres historiques. Mis à part le recueil de Florence, il n'existe aucun témoin possédant deux pièces de Chastelain copiées ensemble, ce qui prouve que la notion d'une « œuvre théâtrale » cohérente, telle que nous l'avons exposée dans la première partie de notre réflexion, était étrangère aux récepteurs de la fin du Moyen Âge. Qu'en est-il des contextes littéraires internes aux manuscrits ?

Pièces de Chastelain	Autres œuvres	Nombre de témoins
<i>Les Epitaphes d'Hector</i>	- Œuvres de Chastelain	1
	- Alain Chartier, dont <i>La Belle Dame sans mercy</i>	2

²⁸ Darwin Smith, « Les manuscrits 'de théâtre' : introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas » dans *Gazette du livre médiéval*, 1998, 33, p. 1-10.

	- œuvres sur Troie (Raoul Lefèvre)	4
	- œuvres des Rhétoriciens	1 + les deux éditions
	- textes historiques bourguignons (<i>chroniques</i>)	2
<i>La Mort de Charles VII</i>	- œuvres de Chastelain	2
	- Alain Chartier (<i>Curial</i>)	2
	- textes historiques	1
	- Rhétoriciens	1
<i>La Mort du duc Philippe / La Paix de Péronne</i>	Œuvres de Chastelain	1 1

Les Epitaphes d'Hector, le texte le plus diffusé, connaît quatre contextes de diffusion : le premier, le moins fréquent, observe une certaine cohérence avec d'autres opuscules de Chastelain ou d'autres Rhétoriciens. Ce classement « auctorial », assez tardif, est également respecté par les deux éditions. Il est lié à la conscience, dans le public des premières décennies du XVI^e siècle, de l'existence d'un groupe littéraire, la Grande Rhétorique franco-bourguignonne. Le second contexte est habituel à la réception médiévale de George : il s'agit de la proximité avec Alain Chartier. L'organisation est alors « idéologique ». Les liens entre la production de Chastelain et celle de son prédécesseur français ne sont plus à démontrer. Le Bourguignon lui emprunte le statut *d'orateur* vernaculaire, la dimension morale et politique du discours littéraire qu'il fonde. Alors que Chastelain lui-même, qui aime insister sur sa personnalité littéraire, cache le plus souvent cette évidente filiation, celle-ci est soulignée par ses successeurs, notamment entre 1475 et 1490. La rime « Alain / Chastelain » devient un *topos* des « Parnasses français », liste de pères littéraires qu'affectionnent les écrivains vernaculaires au tournant des XV^e et XVI^e siècles²⁹. Il semble que la réception manuscrite entérine cette lecture « généalogique ». *Hector*, débat sur la gloire et la justice, est le plus souvent rapproché de la *Belle Dame sans mercy*, débat sur le juste amour. Les différences thématiques et génériques entre ces textes semblent moins importer aux yeux des lecteurs-

²⁹ Sur la mode du Parnasse français, cf. les articles de Suzanne Bagoly, « 'De maintz auteurs une progression' ». Un siècle à la recherche du Parnasse français » dans *Le Moyen français*, 1986, n°17, p.83-123 ; de Jean-Claude Mühlethaler, « De Guillaume de Machaut aux rhétoriciens: à la recherche d'un Parnasse français » dans *Histoire des poétiques*, sous la direction de J.Bessière et alii. Paris, PUF, 1997, p.85-101 ; de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « A la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge » dans *Modern Language Notes*, septembre 2001, vol.116, n°4, p.630-643. Pour la place de Chastelain dans ces listes, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, « La personnalité poétique à l'aube de la Renaissance : George Chastelain et la filiation littéraire chez les Rhétoriciens » dans *La littérature à la Cour des ducs de Bourgogne : actualités et perspectives de recherche, Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 8-10 mai 2003*, Louvain-la-Neuve, Lettres Romanes, à paraître.

propriétaires que la proximité de deux œuvres classiques, toutes deux fondées sur la dynamique du débat et sur le problème de la vérité et du mensonge, en amour ou à la guerre. Le troisième contexte est « historique » : le texte est inséré dans des recueils sur l'histoire de la Bourgogne Valois. La lecture est alors politique, les récepteurs ayant bien compris la dimension symbolique de cette pièce. Le dernier contexte de réception est « thématique » : Hector accompagne fréquemment d'autres livres consacrés à l'histoire troyenne, en particulier les *Histoires de Troye* de Raoul Lefevre³⁰. Quatre manuscrits sur neuf répondent à ce cas. Il faut alors observer que le texte de Chastelain est le plus souvent fragmentaire et n'apparaît qu'en appendice, contre une sorte de contrepoint à l'œuvre de son contemporain. La dimension politique de l'œuvre est alors moins évidente et elle paraît être plutôt un témoignage anecdotique, issu du même milieu bourguignon que Lefevre.

La Mort du Roy Charles VII connaît les mêmes quatre orientations. Elle est liée à d'autres œuvres de Chastelain, notamment des *memento mori* comme le *Miroir de Mort*. Elle illustre l'école des Rhétoriqueurs. Elle forme un couple fréquent avec une œuvre de Chartier, cette fois le *Curial*, qui chante les vertus de la cour comme Chastelain les exalte sur la scène. Enfin elle sert de témoin historique d'un règne passé, mais jugé glorieux. *Charles VII*, dès 1462, est lu comme une exaltation de la grandeur de Charles face aux déceptions provoquées par Louis XI.

Trois motivations peuvent être supposées de la part du public de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle pour faire copier ces deux ouvrages : un intérêt pour la littérature « classique » de la fin du Moyen Âge, ce qui explique leur proximité avec les traités d'Alain Chartier ; une assimilation à des livres historiques grâce à leur dimension événementielle et mémorielle. Enfin, au XVI^e siècle, une conscience de la poétique des Rhétoriqueurs, vision tardive qui se développe surtout après 1515. Jamais l'écriture théâtrale n'est soulignée. Les pièces sont indifféremment mêlées à la prose comme au vers, avec une domination pourtant de ce dernier mode, puisqu'elles sont elles-même versifiées, mis à part la forme prosimétrique très particulière d'*Hector*.

La signature de l'auteur, à laquelle George apportait une grande attention, est la plupart du temps sauvegardée. Il est vrai que sur la quinzaine de témoins restant des quatre pièces, cinq manuscrits présentent des lacunes, soit un tiers de l'ensemble. Mais dans deux cas seulement la signature de George manque. Les parties amputées sont le plus souvent les paroles de l'acteur, *incipit* ou *explicit* des textes, comme le montre le tableau suivant.

Œuvres	Texte complet avec signature	Texte amputé
--------	------------------------------	--------------

³⁰ Raoul Lefevre, *Recoeil des Histoires de Troyes*, édition M. Aeschbach, Berne, Peter Lang, 1987.

<i>Les Epitaphes d'Hector</i>	Florence, BML, ms.mediceo-pal.120 Paris, BNF, ms.f.fr 1642 Paris, BNF, ms.f.fr 2264 Paris, BNF, ms. f.fr 1717 Paris, Institut, 312. Edition Galiot du Pré Edition Jean de Saint-Denis	1) Paris, Arsenal, 3692. Manquent : quelques vers du prologue ; une partie de la conclusion. Signature absente. 2) Wolfenbüttel, cod. Guelf A1 Aug. 2° : transcription de la fin du texte uniquement ; signature présente. 3) Rennes, BM, 594 : manque les huit premiers vers du prologue. 4) Paris, Arsenal, ms. 5068 : titre et signature, mais œuvre fragmentaire.
<i>La Mort de Charles VII</i>	Florence, BML, ms.mediceo-pal.120 Paris, Arsenal, ms. 3521 Paris, BNF, ms.f.fr. 2861 Paris, BNF, ms. 24315	1) Edimbourg, NLS, ms. 19.1.4 : manque l'épilogue. Signature absente.
<i>La Mort du duc Philippe / La Paix de Péronne</i>	Florence, BML, ms.mediceo-pal.120	

Pourquoi une telle disparition ? *Incipits et explicits* sont des indices de la réalité de la performance ; ils ancrent le texte dans une relation aux spectateurs qui ne correspond plus à l'attente des lecteurs. D'autre part l'assimilation du théâtre de Chastelain à des œuvres narratives, trait général de la réception manuscrite, en est facilitée. Ces raisons demeurent naturellement de simples hypothèses.

La dimension théâtrale des œuvres de Chastelain n'est donc pas perceptible pour le lecteur grâce à l'entourage générique proposés par les manuscrits. Restent la présence d'indications scéniques et le titre qui les accompagne. Ces deux indices sont à manier avec précaution. Les « didascalies » des pièces de Chastelain s'assimilent plutôt en général à des résumés ; elles sont destinées clairement à une lecture et il est probable qu'elles ne sont pas issues de la plume de l'auteur. Il existe certes quelques indications de décor ou de mises en scène : les changements de décor entre le cimetière de Troie et le palais des preux dans *Hector*, la « mansion » de Dieu d'où sortent des paroles sacrées dans *La Mort du duc*

Philippe, les chants ou les récitations dans la *Paix de Péronne*. Mais elles sont beaucoup moins nombreuses que les exergues explicatifs. Ainsi dans *Hector* :

Comment Hector par exemple d'Antipater monstre à Alexandre que Achilles ne doit avoir gloire sur luy non plus que icelluy Antipater sur Alexandre. Et que se Antipater a esté traytre à Alexandre, Achilles a esté meutrier de Hector (VI, 186)

La tendance à la narrativisation des textes, déjà présente dans l'écriture de Chastelain, est confortée par cette présentation. Les titres portent-ils un témoignage plus clair ? Les trois dernières pièces de Chastelain reçoivent dans les manuscrits le titre de « mistere ».

La Mort de Charles VII.

Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120, rubrique initiale du texte (f. 139v) : *Cy commence ung mistere la ou France se represente en fourme d'ung personnage au roy Charles VII^{me} de ce nom pour le glorifier es graces que Dieu a faictes pour ly et qu'elle a recheu a sa cause durant son regne. Et parlent ensemble par dyalogue.*

Au XVI^e siècle, ce titre est simplifié.

Paris, BNF, ms. 24315, ff.4v-13v; rubrique initiale du texte, f. 4v : *Mistere ou France se represente en forme d'ung personnage au roi Charles VIIe pour le glorifier.*

La Mort du duc Philippe

Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120, rubrique du texte (f. 400) : *Cy après s'ensieut ung mistere par maniere de lamentation pour la mort du duc Phelippe, duc de Bourgogne le quel a esté fait par ledit messire George.*

La Paix de Péronne

Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120, rubrique du texte (f. 592) : *Cy après s'ensieut ung mistere fait a cause de la ditte paix a bonne intencion et pensant icelle estre observee par les parties³¹.*

Le titre assez commun de « mistere » n'a pas forcément de dimension scénique ou générique³² ; on observe cependant que dans le cas de *Charles VII*, il est accompagné par un champ lexical clairement dramatique : « forme de personnage », « par dyalogue ». Cette remarque ne semble pas changer cependant la réception de cette œuvre.

³¹ Dans ce dernier cas, on a déjà observé que le scribe des années 1470 souligne le contexte politique de la pièce et en permet une lecture critique, enrichie et corrigée par celle du *Livre de Paix*.

³² Graeme Runnalls, "When is a mystère not a mystère? Titles and Genres in Medieval French Religious Drama", *Tréteaux*, 1980, II, pp. 23-28.

Sans surprise, c'est *Hector* qui pose le plus de problèmes de dénomination. Dès le XV^e siècle, les titres insistent sur deux thèmes : la lecture d'épitaphes qui ouvre la pièce ; le procès des héros. Littérature mémorielle, dimension judiciaire qui font du texte soit une *Avision*³³, soit un « traité » à dimension historico-morale. En général, la pièce porte le titre donné par Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120.

Rubrique du texte (f.103) : *Cy après s'ensieuent les epitaphes de Hector et Achille. Ensemble le procès de eulx deux dont Alixandre le Grant est le seul juge. Fait par ledit messire Geo[r]ge.*

On trouve des variantes ou des explications :

Paris, BNF, ms.f.fr.1717 (anc.7686), ff. 22-42.

Rubrique du texte (f.22) : *prologue de George Chastelain dit l'aventurier, acteur de ce present petit tratie lequel est intitule les Epitaphes de Hector, fils de Priam roy de Troie et de Achilles, fils de Peleus roy des Myrmydoines, et est contenu au proces de cestuy traité les complaints d'iceulx chevaliers, présent Alixandre le Grant.*

C'est également le titre donné par Galiot du Pré et repris par Jean de Saint-Denis³⁴. « Procès », « traité » : assez paradoxalement aux yeux d'un lecteur moderne, la pièce la plus diffusée de Chastelain demeure celle dont la dimension théâtrale semble la plus minimisée dans sa présentation manuscrite puis imprimée.

Qui lit et fait copier les pièces de Chastelain ? Observons dans un premier temps le cas des performances « bourguignonnes », *La Mort du duc Philippe* et *La Paix de Péronne*, dont les textes sont recueillis dans un seul manuscrit, conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence, sous la cote mediceo-palatino 120.

Les pièces bourguignonnes

Manuscrits	Propriétaires connus au XV ^e et XVI ^e siècle.		
<i>La mort du duc Philippe (1468)</i>			

³³ Paris, Arsenal, 3692, f. 233 : *Le Advision de Alexandre le Roi*

³⁴ Il faut ajouter que dans son édition en 1866, le baron Kervyn de Lettenhove donne au texte le titre de *Complainte d'Hector*, qui contredit les divers témoignages manuscrits (VI, 167).

Un manuscrit			
Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120	Claude Bouton		
<i>La Paix de Péronne</i> (1469)			
Un manuscrit			
Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120	Claude Bouton		

Le manuscrit de Florence est un témoin d'une importance majeure pour la connaissance de l'œuvre du Bourguignon. Regroupant la quasi-totalité de la production non historiographique de Chastelain, il s'agit, comme l'indique son exergue, du premier « recueil » de cet auteur, réalisé à la fin de sa carrière, entre 1473 et 1477³⁵. A la même époque, d'autres « recueils Chastelain » sont constitués par des amateurs, comme les Derval, proches de la cour des Laval³⁶. Cependant ces rassemblements n'ont jamais les dimensions du manuscrit de Florence. Cet exceptionnel recueil porte *l'ex-libris* de Claude Bouton (1473-1556), ambassadeur de Charles Quint, qui le posséda au début du XVI^e siècle. Il est le fils de Philippe Bouton, officier de Philippe le Bon, poète amateur qui appartenait au cercle de Chastelain et d'Olivier de la Marche. Nous ignorons si c'est de ce père conseiller et littérateur que Claude reçut en héritage le manuscrit, mais ce dernier a été probablement élaboré dans un milieu intéressé par les mises en scène du pouvoir ducal. Contrairement à la *Chronique*, uniquement diffusée dans l'aristocratie franco-flamande³⁷, ce sont les opuscules encomiastiques, les pièces « de circonstance » qui sont ici l'objet de l'attention. Susanna Bliggenstorfer a formé l'hypothèse que le recueil aurait pu être transmis à Claude Bouton, non par voie familiale, mais grâce à ses relations amicales avec Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas. Cette origine aristocratique nous semble plus sujette à caution : aucun des inventaires de Marguerite n'a conservé trace de cette œuvre importante ; les contacts de la princesse avec Gonthier Chastelain, fils de George, montrent surtout un intérêt pour la *Chronique*³⁸. L'observation des traditions manuscrites invite peut-être à distinguer une

³⁵ cf. Susanna Bliggenstorfer, « *Castelain Georgii Opera Poetica Gallice*. Le recueil Chastelain de la Bibliothèque Laurentienne à Florence : description du manuscrit mediceo-palatino 120 » dans *Vox Romanica*, XLIII, 1984, p.123-153.

³⁶ Sur le mécénat des Derval, voir l'article ancien de Jeanne Dupic, « Un bibliophile breton au XV^e siècle, Jean de Derval » dans *Trésors des bibliothèques de France*, 1935, t.19, p.157-162.

³⁷ Graeme Small, « Qui a lu la *Chronique* de George Chastelain ? » dans *Rencontres de Middelbourg et Bergen-op-zoom (septembre 1990) : Les sources littéraires et leurs publics dans l'espace bourguignon*, PCEEB, XXXI, 1991, pp. 101-112.

³⁸ Sur l'activité de diffusion par Gonthier Chastelain, cf. Graeme Small, *op.cit.*, pp. 212-217.

réception princière ou de haute aristocratie d'une lecture des officiers de la Cour, c'est-à-dire le milieu de Chastelain lui-même³⁹. Cela expliquerait la connaissance des représentations locales et de leurs circonstances : les indications du scribe, soulignant notamment la déception de Chastelain face à la « paix » de Péronne et sa correction dans le très critique *Livre de Paix*, se comprennent sans doute mieux dans le cercle des complices de l'indiciaire que dans une lecture offerte au prince incriminé, alors régnant.

Les pièces françaises

Manuscrits	Propriétaires connus au XV ^e et XVI ^e siècle.		
<i>Épitaphes d'Hector</i> (1454) Neuf manuscrits	<i>Propriétaires bourguignons</i>	<i>Propriétaires français</i>	<i>Inconnus</i>
Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120. Paris, BnF, ms.f.fr. 1642 Paris, BnF, ms.f.fr 2264 Paris, Arsenal, ms. 3692 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod.guelf. A1 Aug. 2°	Claude Bouton, ambassadeur de Charles Quint Perceval de Dreux, gouverneur de Lense et de Comdé (1468). Philippe le Bon ; au XVI ^e siècle, divers propriétaires, <i>Zeunighen</i> ;	<i>Guillaume lenffent, escuyer Sieur de la Tandoure ; Jacques du Bonaiiffiard ; A. Lancelot (1638)</i> Manuscrit copié par	pas de marques de possession

³⁹ Le manuscrit trouve ensuite place, d'une façon encore mal connue, dans la bibliothèque des Ducs de Toscane et de là dans la Bibliothèque Laurentienne. Malgré la possession certaine de Claude Bouton, l'histoire de ce manuscrit est donc encore obscure, mais elle est liée d'évidence à un intérêt pour la culture bourguignonne, émanant du centre de la cour.

Paris, BnF, ms.f.fr. 1717	<i>Hendric Serwouticz...</i>	Jean-Jacques Robertet, bailli d'Usson, maître des requêtes à la Chambre des Comptes de Paris ; petit-fils du poète. Au XVI ^e siècle, appartient à <i>Gaspard du Pont</i> ; puis collection de Béthune.	
Rennes, BM, ms. 594		<i>Charne, Raoul Renaudin et Jehen ; Couart dit de la Broe</i> ; propriétaires bretons jusqu'au XIX ^e siècle. Le maire de Rennes, M. de Lorgeril le lègue à la BM en 1827.	
Paris, Arsenal, ms. 5068		Louis d'Orléans, futur Louis XII	
Paris, Institut, ms. 312			Apparemment pas de marques de possession
<i>La mort de Charles VII (1461)</i> Six manuscrits			
Florence, BML, ms. mediceo-palatino 120	Claude Bouton		

Paris, Arsenal, ms. 3521		De Humières (prédécesseur de Claude d'Urfé) ; au XVIII ^e siècle, collection du marquis de Paulmy.	
Paris, BnF, ms.f.fr 2861			Pas de marques de possession
Paris, BnF, ms. f. fr 24315		armes d'Urfé (Claude d'Urfé)	
Edimbourg, National Library of Scotland, ms. 19.1.4		Claude d'Urfé, gouverneur des enfants d'Henri II	
La Haye, KB, Gérard, ms. 71 E 50 (copie du XVIII ^e siècle)	Copie de J. Gérard pour Monsieur de Nelis, chanoine de Tournai puis évêque d'Anvers		

La situation est naturellement plus complexe pour les pièces « françaises », puisque le nombre de témoins est plus élevé et que les propriétaires ne sont pas toujours connus avec certitude. Trois manuscrits sur quinze sont restés difficiles à attribuer. Les autres se divisent entre propriétaires bourguignons et propriétaires français.

Les neuf manuscrits de *Hector* appartiennent pour trois d'entre eux à la cour bourguignonne. Mis à part le cas de Claude Bouton et de l'entourage des officiers du duc que nous venons d'examiner, un manuscrit a été confectionné pour Philippe le Bon lui-même, avant de sortir des collections duciales et d'être possédé par des officiers flamands au XVI^e siècle. Un autre est la propriété de Perceval de Dreux, gouverneur de Lense en 1468 et fidèle administrateur de Philippe le Bon puis de son fils. Ces témoins confirment la diffusion du théâtre de Chastelain chez des administrateurs proches de la Cour qui, le cas échéant, ont pu assister ou entendre parler de la performance. Les propriétaires français des quatre manuscrits restants appartiennent à trois catégories. La première est la famille d'Orléans et à travers elle, la haute aristocratie française ; la présence de Charles d'Orléans dans le public de Nevers, ses

relations amicales avec le poète bourguignon en sont la source. Louis d'Orléans, avant son accession au trône, possède un somptueux exemplaire du texte. Le second milieu de diffusion s'enracine dans la noblesse locale, en particulier bretonne, ce qui peut s'expliquer par l'intérêt porté à Chastelain par la cour des Laval, grâce au mécénat des Derval, déjà évoqué. Le troisième milieu, plus tardif, illustre la réception « familiale » des Rhétoriciens au XVI^e siècle. Jean-Jacques Robertet, petit-fils du collègue bourbonnais de Chastelain, fils du poète François Robertet, copie ou fait copier vers 1525 les deux manuscrits connus aujourd'hui sous le nom de « recueils Robertet » et qui rassemblent les œuvres de son grand-père, quelques pièces poétiques de son père et de ses oncles, et de nombreuses œuvres des Rhétoriciens amis de la famille : Guillaume Crétin, Henri Baude, Jean Marot, etc. Œuvres de *memoria* familiale, les recueils Robertet illustrent la cohérence du groupe des Rhétoriciens à travers trois générations, de 1460 à 1525, tout en louant fièrement le renouveau d'une littérature vernaculaire « subtile » et oratoire.

Ce livre, composé de toutes pieces pour donner plaisir, passetemps et recreacion a ceulx qui le liront est à celluy qui l'a (par faulte d'autre meilleure occupacion) assemblé et redigé en ceste forme et maniere, ainsi que les oeuvres des singuliers facteurs en langage françois de son temps se sont a luy présentées pour estre enregistrees au cathalogue des excellens engins, qui pour les invencions subtiles et monumens de leur langue melliflue, ont mérité user en la memoire de leur posterité jusques a present, esperant que les modernes studieux, ensuivans leurs vestiges, n'auront leur temps en vain consummé, mais vivront semblablement par louange et recommandacion en memoire perpetuelle. Ja. Robertet. (exergue du manuscrit, f. 21r)

L'édition de Galiot du Pré, sur laquelle nous reviendrons, s'adresse sans doute au même public et les similitudes entre le manuscrit de Robertet et l'édition sont frappantes.

La Mort du roi Charles VII est conservée dans six manuscrits, dont cinq sont attribuables. Outre le manuscrit de Claude Bouton et une copie effectuée au XVIII^e siècle par J. Gérard pour Monsieur de Nélis, futur évêque d'Anvers, les propriétaires médiévaux ou renaissants sont en majorité français et liés à l'entourage royal. Le sujet historique de la pièce explique cet intérêt. Il faut observer que la diffusion est dans ce cas étonnamment homogène. Les trois manuscrits appartiennent tous au cercle de Claude d'Urfé. L'un semble avoir été entre les mains de son prédécesseur et collègue De Humières ; les deux autres portent ses armes. Claude d'Urfé (1501-1558), bailli de Forez, est un proche de François I^{er} employé dans des missions diplomatiques d'importance. Après avoir été ambassadeur royal auprès du Concile de Trente, ce conseiller écouté est nommé à partir de 1550 précepteur des enfants d'Henri II. Homme cultivé, chevalier et officier familial de la personne royale, Claude d'Urfé

symbolise une toute autre réception française que celle qui semble avoir prévalu pour *Hector* : non plus des nobles provinciaux ou des fonctionnaires liés aux Rhétoriciens, mais une aristocratie intéressée par l'histoire de France et soucieuse de retrouver sa propre image dans la gloire des serviteurs royaux que chante Chastelain.

Les imprimés de George Chastelain.

Autres témoins de la diffusion du théâtre de Chastelain au XVI^e siècle, ont été conservées deux éditions des *Epitaphes d'Hector*, l'une de Galliot du Pré en 1525, l'autre de Jean de Saint-Denis, à peu près à la même époque. Le très rare accès de l'œuvre du Bourguignon à l'édition souligne l'importance de ce fait, tout en questionnant les raisons de ce choix de la part des imprimeurs⁴⁰.

Lorsqu'en 1512 Galliot du Pré reprend le fonds de son père Jean, il décide de conserver l'orientation vernaculaire des œuvres publiées. Installé au Palais à partir de 1522, il devient le libraire des Cours du Parlement, en contact avec la bourgeoisie parisienne et la robe, ainsi qu'avec la chambre des privilèges royaux, proximité dont le libraire tire un habile parti. En attirant également la clientèle de Vérard, du Pré oriente sa production vers les domaines qui ont fait la fortune de son prédécesseur : le droit français, l'histoire nationale, les textes littéraires vernaculaires de la génération précédente⁴¹. C'est dans ce cadre qu'en février 1525 il obtient un privilège royal pour le recueil des *Traités singuliers*, ensemble d'opuscules de quatre Rhétoriciens : Jean Lemaire de Belges, Jean Molinet, George Chastelain et Guillaume Crétin.

L'in-octavo présente d'abord les *Trois comptes de Cupido et d'Atropos*, le premier « composé par un auteur italien nommé Séraphin », les deux suivantes « de l'invention de maître Jehan Lemaire ». Il s'agit en fait d'une œuvre tardive du poète, s'inscrivant dans la veine idyllique et narrant les conséquences d'une méprise entre Atropos et Cupido, ayant échangé leurs arcs. *Les Epitaphes d'Hector* suivent ces courts textes versifiés. Leur succèdent le *Temple de Mars* de Molinet, puis des œuvres brèves de Guillaume Crétin : épîtres, épitaphes, chants royaux, *Plaidoyer de l'Amant douloureux*, *Apparition de Chavannes*. Le recueil est clairement articulé en deux parties : les œuvres des trois indiciaires bourguignons défunts, autour de thèmes mythologiques ou antiques, mêlant le ton léger de Lemaire au débat politico-guerrier de Chastelain et Molinet ; les œuvres de Crétin, organisées selon les mêmes

⁴⁰ Autres œuvres imprimées de Chastelain : *La Louenge a la tres-glorieuse Vierge* en 1498 à Valenciennes ; *L'Oultré d'amour* dans *Le Jardin de Plaisance* de Vérard, vers 1510.

⁴¹ Il est aussi sensible aux nouveautés de fiction sentimentale. Pour ces informations, cf. Jean Balsamo, « La collection des anciens poètes français de Galliot du Pré (1528-1533) » dans *L'annali linguistica e letteraria*, 1-2, 2000, pp. 177-194

axes : les souffrances d'amour et l'histoire guerrière contemporaine⁴². Les pièces de Crétin offrent en quelque sorte une vision « française » des autres Rhétoriciens. Dans le dialogue thématique qui organise le recueil, le choix du texte de Chastelain est explicable : c'est l'un des rares textes « antiques » de George, il traite le problème de la guerre et de l'honneur, sous l'apparence de plaintes qui font écho à celles des personnages de Molinet et de Crétin⁴³. Galliot du Pré a dû trouver un accès facile au texte de Chastelain, dont les manuscrits contemporains sont nombreux, notamment celui de Jean Robertet, qui, travaillant à la Chambre des Comptes, n'a pu manquer d'avoir des contacts avec l'éditeur des Rhétoriciens.

Le recueil semble avoir connu un certain succès auprès du public du Palais, puisqu'on a également conservé une édition contemporaine de Jean de Saint-Denis. La qualité de mise en page en est nettement inférieure et les privilèges ont disparu. La date n'est pas mentionnée, mais Jean de Saint-Denis rappelle le décès de Crétin à la fin de 1525, alors que Galliot du Pré ne le faisait pas. S'agit-il donc d'une édition de peu postérieure au privilège de du Pré ? Est-ce une concurrence immédiate suscitée par le décès de Crétin et par l'intérêt du public renouvelé à cette occasion pour les œuvres des Rhétoriciens ? Rien ne permet pour l'instant de résoudre ce point.

Les éditions de Galliot du Pré, rééditées jusqu'en 1527, sont la dernière trace conservées des pièces de Chastelain. Le renouveau d'intérêt pour cet auteur lors des guerres de Franche-Comté au XVII^e siècle ne s'étend pas à ces œuvres partagées entre France et Bourgogne et peu conformes aux canons de la scène classique. Il faut attendre dans la seconde moitié du XIX^e siècle l'édition de J. Kervyn de Lettenhove pour voir ressurgir ce témoignage exceptionnel de théâtre de cour.

Les brèves remarques de G. Doutrepont en 1909 n'ont pas permis de tirer la production scénique si particulière de Chastelain de l'obscurité, alors que sa *Chronique* et nombre de ses opuscules ont été reconnus comme des livres majeurs et sont aujourd'hui l'objet d'éditions de plus en plus nombreuses⁴⁴. La critique est restée silencieuse face à ces œuvres précoces, originales, rétives aux normes existantes. Remarquons pourtant que l'activité dramaturgique de l'écrivain officiel bourguignon n'est pas un *hapax* dans sa production. C'est une partie constituante de son écriture ; c'est à partir du succès de l'une d'elle qu'il reçoit la charge d'historiographe qui le transforme en porte-parole du régime Valois de Bourgogne. L'écriture publique de Chastelain a été longtemps considérée comme

⁴² L'organisation du recueil semble jouer sur la reprise de thèmes : du Cupido de Lemaire à celui de Crétin ; des épitaphes fictives de Chastelain à celles réelles ; des débats allégoriques sur la guerre chez Molinet à l'*Apparition de Chavannes*, rappelant la défaite de Pavie et la capture du roi.

⁴³ Galliot du Pré reprenant les habitudes des manuscrits, rien n'indique qu'il s'agisse d'un texte de théâtre.

⁴⁴ Dans le cas des pièces de théâtre, une édition de notre part, en collaboration avec Mlle Tania Van Hemelryck (UCL, Belgique) est en préparation.

subordonnée à sa *Chronique*. Il nous semble qu'elle en est un complément essentiel et que, dans la poétique cohérente de George, la scène accomplit les desseins de l'historiographie, notamment dans la relation face au lecteur-spectateur. La narration historique creuse l'événement pour en faire jaillir le sens aux yeux d'une réception future. Le drame répond à une officialité immédiate. La *feinte* s'impose pour recréer l'histoire dans la lettre, d'autant plus que la rhétorique dramaturgique se construit souvent autour d'une disparition : passé du conflit civil, morts de Charles VII et de Philippe le Bon.

Comment faire participer les spectateurs à cette subtile alchimie ? En les plaçant au centre du fonctionnement scénique. Le discours est propagandiste. Chastelain est un auteur politique suffisamment aguerri pour savoir que la conviction n'est efficace que par le dialogue. Dialogue naturellement faussé dès le départ, puisque *l'acteur* monte en scène pour admonester, montrer un miroir de vertu ou d'indignité, pour édifier son public et le faire participer à la symbolisation de l'histoire – car il est conscient que la mémoire tant recherchée par ses héros dramatiques réside dans l'esprit des spectateurs et dans lui seul. Le *spectator in fabula* est essentiel ; il modèle de l'intérieur les structures du discours scénique. On a pu ainsi remarquer que la présence d'un *acteur* directif, convaincant dans les pièces françaises différerait de celle de l'allégorie dans les pièces bourguignonnes, comme si la relation avec la France requerrait une affirmation du poète porte-parole de sa Cour, alors que la personnification imprime aux pièces bourguignonnes un ton général, moins polémique – cour et ville mêlées dans la même consécration d'une histoire « locale ».

En d'autres termes, le théâtre de Chastelain doit permettre d'intégrer à notre définition du « Rhétoricien » ou de l'écrivain de cour le statut de dramaturge et d'éclairer la genèse des relations encore méconnues entre la Grande Rhétorique et la scène. Les princes bourguignons ont eux aussi une profonde conscience de l'importance des nouveaux médias publics. Ils soutiennent l'émergence d'un théâtre politique, capable de diffuser largement une image positive de leurs faits et de rassembler de larges publics. Le Rhétoricien, issu lui-même d'une culture bourgeoise et urbaine, est entre deux mondes, situation qui donne à son discours une *auctoritas* particulière. Après Chastelain, Jean Molinet et au-delà du domaine bourguignon Pierre Gringore, André de la Vigne et bien d'autres ne cesseront de jouer sur ces deux espaces de pouvoir et de cultures. Ces relations harmonieuses peuvent d'ailleurs être traversées de tensions. Que l'entrée du prince se déroule mal, comme l'arrivée de Charles le Téméraire à Gand en 1468, et la crise, politique et littéraire, éclate. Vaincue et humiliée par le duc, la municipalité de Gand doit effacer la faute de sa révolte en organisant une autre entrée. Chastelain y participe en offrant une pièce allégorique, la *Louange parlant au duc Charles*, dont la forme dialoguée a pu donner lieu à une mise en scène. Mais dans le même temps, le

Rhétoriqueur adresse aux chambres de rhétorique en charge de l'organisation de sévères missives, symbolisant le contrôle de la cour sur les manifestations publiques à venir⁴⁵.

La position double du Rhétoriqueur n'est donc jamais aussi présente que dans les relations différentielles qu'il tisse avec le public de ses pièces. La connaissance de cette écriture dramatique s'enrichit donc chez ces écrivains d'interrogations sur leur réception, réelle ou fantasmée. Mais qu'advient-il après la représentation ? Devenues ouvrages à lire, les pièces recueillies dans les manuscrits perdent leur spécificité scénique pour devenir textes. Le lectorat des pièces de Chastelain présente des traits à la fois homogènes et hétérogènes.

Homogénéité de lecture et d'intérêt puisque les manuscrits ont été réalisés en majorité entre 1470 et 1480, soit dix à vingt ans après les représentations. Homogène puisque les témoins sont surtout issus du milieu curial, qu'il soit princier ou administratif ; homogène puisqu'ils replacent les drames dans un horizon narratif et historico-moral, les transformant en ces œuvres de mémoire qu'ils n'avaient pas cessé de vouloir être.

L'hétérogénéité est pourtant frappante et sans doute très significative dans la diffusion des pièces. Alors que les pièces bourguignonnes sont restées confidentielles, les pièces françaises ont été reçues, copiées, diffusées jusqu'au XVI^e siècle. A cela il faut trouver des raisons idéologiques et politiques : l'intérêt pour l'histoire française, le choix d'une littérature vernaculaire prestigieuse à l'aube de la Renaissance. Alors que l'héritage de Bourgogne entre dans l'empire Habsbourg, les opuscules « français » de Chastelain sont récupérés et assimilés à un héritage national.

La cohérence historique des représentations, leur inscription dans l'œuvre de l'indiciaire bourguignon semble autoriser le critique à parler d'un « théâtre de George Chastelain ». Les réceptions manuscrite et imprimée aux XV^e et XVI^e siècles soulignent cependant une autre particularité de cette production. Alors que les ouvrages dramatiques tels que sotties ou moralités anonymes nous sont fréquemment parvenus à travers des recueils, l'écriture du théâtre de cour est restée assimilée à la dimension narrative, politique ou moraliste des œuvres. Les lecteurs privilégient donc dans ce cas une réception idéologique plutôt que générique, un déchiffrement textuel plutôt que le souvenir de la performance. « Théâtre dans un fauteuil » ou oubli de la dramatisation ? Deux hypothèses peuvent être proposées pour expliquer cette lecture. La première est issue de la spécificité du théâtre que pratique Chastelain : tendu vers la narrativisation, il privilégie la rhétorique et ne sépare pas le texte théâtral du reste de sa production. La réception entérine cette vision et c'est ce qui rend aujourd'hui encore l'activité scénique de Chastelain invisible aux yeux de nombreux spécialistes du théâtre médiéval français. D'autre part, le statut du théâtre de cour est alors peu

⁴⁵ Graeme Small, *op.cit.*

ou mal défini – comme il l’est encore aujourd’hui. Malgré le possible rassemblement au moment de la performance de deux types de publics, celui des cours et celui des villes, la rencontre semble trop ponctuelle et peut-être trop idéologiquement marquée pour créer un savoir « scénique » autour de ces pièces.

Si la scène de Chastelain est remarquable par le bouleversement qu’elle induit dans nos représentations des publics médiévaux, elle doit encore susciter notre étonnement par son double positionnement entre France et Bourgogne – invitant à creuser les spécificités et les relations qui se sont tissés à la fin du Moyen Âge entre différentes cultures scéniques. Positionnement double sans doute voulu par l’écrivain et qui donne à ses ouvrages dramaturgiques une dimension nettement expérimentale. Expérimentation de diverses écritures : fiction mythologique, louanges d’entrée urbaine, moralité à dimension religieuse ; espaces où se mêlent les diverses potentialités de l’écriture allégorique, analogique, encomiastique. Là encore les classifications habituelles de la critique perdent leur validité ou plus ne sont pas encore opérantes face à cette écriture libre de normes et porteuse d’innovations littéraires.

Exceptionnel sans doute, ce théâtre est-il une exception ? Il nous semble que l’œuvre dramatique de Chastelain, sa réception complexe doivent participer à la remise en cause de bien des idées qui ont régi jusqu’ici l’histoire du théâtre français. Ainsi la constatation fondamentale d’une interpénétration des publics, bourgeoisie et aristocratie, France et Bourgogne, doit-elle être accompagnée de questionnements sur une réception plus multiple qu’il n’y paraît ; ainsi la définition d’un théâtre de cour doit-elle être construite dans son dialogue avec le théâtre urbain de la fin du Moyen Âge ; ainsi la connaissance des Grands Rhétoriciens doit-elle s’affiner grâce à l’étude plus précise de leur activité scénique. Surgissant du silence des siècles, le théâtre de George Chastelain s’offre à nous comme une des voies à explorer pour une meilleure connaissance de la diversité des théâtres français à la fin du Moyen Âge.