



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 19

Mireille Demaules

Irene Iocca

Julia Rüthemann (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority

(Villa Vigoni Talks III)

Published December 2025.

BmE Special Issues are published online by the University of Oldenburg Press (Germany) under the Creative Commons License

CC BY-NC-ND 4.0.

Senior Editors: Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN 2568-9967

Zitievorschlag für diesen Beitrag:

Tabard, Laëtitia: Des allégories au chevet de l'auteur: «Le Livre de l'Esperance» d'Alain Chartier, in: Mireille Demaules, Irene Iocca, Julia Rüthemann (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority (Villa Vigoni Talks III – BmE Special Issue 19, online), p. 183–212.

Laëtitia Tabard

Des allégories au chevet de l'auteur: «Le Livre de l'Esperance» d'Alain Chartier

Abstract. This article proposes to put into perspective the contribution of Alain Chartier to the format of the allegorical first-person narration, by taking into account the representation of allegorical creation in «Le Livre de l'Esperance», the author's latest work: «The Book of Hope», which had a decisive influence on later poets, seems in fact to constitute an analysis, and perhaps a criticism, of the subjective dimension of allegorical figures. Opposing two modes of allegorical figuration, one finding its principle in the imagination tormented by Melancholy and generating negative creatures, the other in memory, opened by Understanding, which allows the appearance of theological virtues, Chartier's work raises the question of the legitimacy of allegorical writing and its capacity to establish authority.

De l'immense célébrité d'Alain Chartier à la fin du Moyen Âge ne subsiste guère dans l'histoire littéraire qu'une anecdote, inventée par Jean Bouchet (Walravens 1971, p. 54–58), selon laquelle l'auteur endormi aurait reçu un baiser de la dauphine Marguerite d'Écosse. Devant l'étonnement de la cour, la princesse aurait répondu *je n'ay pas baisé l'homme, mais la precieuse bouche, de laquelle sont yssus et sortis tant de bons mots, et vertueuses parolles* («je n'ai pas embrassé l'homme, mais la précieuse bouche d'où sont sortis tant de bons mots et de vertueuses paroles»). Pour expliquer cette déclaration, Jean Bouchet n'invoque pas le rayonnement de la poésie courtoise de Chartier, mais celui du «Quadrilogue invectif», auquel il préfère finalement ce qu'il appelle son *oeuvre plus excellent*: «Le Livre de l'Esperance». Dernier écrit de Chartier, ce livre apparaît ainsi comme l'expression la plus aboutie de l'idéal poétique et intellectuel que l'auteur lègue à

ses successeurs, ceux que l'histoire littéraire a nommé les Grands Rhétori-queurs, pour lesquels il incarne le maître, le «père» de l'éloquence fran-çaise.

Dans ses débats poétiques et politiques, Chartier recourt plutôt à des personnages-types, comme la Dame ou l'Amant, ou à la personification des États dans le «Quadrilogue invectif», même si l'allégorie de France est au cœur de l'œuvre. En revanche, «Le Livre de l'Esperance», composé en 1428, est avant tout une narration allégorique. L'auteur s'y met en scène, désespéré par les malheurs publics, à un moment où de fait Chartier a suivi Charles VII dans sa fuite et connaît les années les plus noires de la guerre de Cent Ans. Plongé dans l'abattement par Mélancolie, aux prises avec Dé-fiance, Indignation et Désespérance, l'*Acteur* voit son entendement, ré-veillé par Nature, consolé par Foi et Espérance, vertus qui déploient dans le dialogue toute leur éloquence pour lui permettre de reconquérir sa raison et de recouvrer sa fermeté face à l'adversité. La dernière vertu, Charité, n'apparaît pas dans l'œuvre, demeurée inachevée. On reconnaît là le modèle de la «Consolation de Philosophie» de Boèce, dont Chartier reprend également la forme prosimétrique¹.

Cette œuvre de portée politique, philosophique et religieuse, a fait date; sa dimension fondatrice pour la diffusion du format européen du récit al-légorique à la première personne est attestée par l'abondance des témoins de sa transmission, de ses illustrations, imitations et traductions². Réguli-ièrement cité dans les listes d'auteurs de référence dès le XV^e siècle³, Char-tier a été en effet un modèle pour les ambitieux poèmes allégoriques des orateurs français, qui le citent comme une autorité⁴: selon la formule de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Chartier «met en place un nouveau para-digme»⁵. Dans son étude de l'influence européenne de l'auteur, Ashby Kinch remarque en particulier combien l'histoire littéraire, française mais aussi anglaise, l'intègre à la liste des auteurs majeurs, et cite notamment John Bale, en 1561, qui y voit un modèle français de l'élégance du style en

langue vernaculaire, avec ce triple parallèle: *apud Italos Dantes, apud Gallos Alanus, et apud Anglos Chaucerus* (Kinch 2015, p. 279: «chez les Italiens Dante, chez les Français Alain, et chez les Anglais Chaucer»).

On peut donc s'étonner que les études consacrées au développement de l'allégorie narrative à la première personne⁶ ne prennent pas toujours acte de cette place particulière occupée par l'auteur du «Livre de l'Esperance», alors même que cette dernière œuvre de Chartier attire précisément l'attention sur les mécanismes de la création allégorique⁷. Les figures personnifiées des Vices et des Vertus n'apparaissent pas en effet comme des rencontres du «je» dans le cadre d'un songe, comme par exemple dans les formes du voyage ou du pèlerinage allégorique, mais comme des émanations de l'*Acteur*, dans une mise en scène qui constitue aussi une explication des rapports complexes unissant l'auteur à ces figures sortant, littéralement, de son esprit. Les allégories sont convoquées, comme dans l'œuvre de Boèce, pour reconstruire l'autorité d'un être qui semble, au seuil du livre, incapable d'assumer un statut d'auteur. Plongé dans la léthargie et le silence en raison des coups du sort, le «je» se présente d'abord comme un auteur en crise, qui doit renoncer à son art passé; de cette fracture intime témoignent à la fois les instances multiples de représentation du narrateur et la forme discontinue du prosimètre, tendue entre prose et vers. Mais cette division intérieure est accentuée chez Chartier par le développement des discours d'allégories négatives, qui matérialisent les pensées néfastes de l'auteur; alors que chez Boèce les muses de la poésie élégiaque sont congédiées par Philosophie, elles ont droit de cité dans le «Livre de l'Esperance», et se donnent explicitement comme des émanations du poète. Plus surprenant encore, ces muses négatives de Chartier déploient des discours qui se révèlent très proches de certains passages des œuvres de l'auteur, et c'est là un aspect quelque peu déroutant, relevé en particulier par Jean-Claude Mülhethaler (2007) et Daisy Delogu (2017, notamment p. 179–180). «Le Livre de l'Esperance» relève en quelque sorte d'une forme d'autocritique ou d'auto-analyse, d'un commentaire de l'auteur sur son propre

discours allégorique. Le récit s'ancre dans une crise de légitimité de la parole auctoriale, porte une interrogation sur la perversion possible de la parole d'autorité⁸. Cette mise en cause des signes semble avoir partie liée avec les manipulations rhétoriques qui accompagnent les affrontements guerriers et font du champ de la littérature politique un lieu de la guerre idéologique plutôt que de quête de la vérité.

C'est dans cette perspective que je me propose d'analyser ces rapports entre la figure de l'auteur et la construction allégorique du récit à la première personne, en étudiant en particulier les scènes où surgissent les allégories. Comment Chartier pose-t-il le problème de la légitimité des discours allégoriques, en mettant en scène ce processus de création? Qu'est-ce qui différencie l'autorité «frauduleuse» des figures négatives (Bouchet 2017) de celle des allégories porteuses de vérité, aptes à légitimer la prise de parole de l'auteur? Et comment cette dichotomie intérieure peut-elle participer à la construction d'une figuration rénovée de l'autorité?

1. Scénographie de la conscience en crise: l'allégorie comme monstre de l'imagination

«Le Livre de l'Esperance» repose sur le dispositif allégorique de la vision, et ne comporte pas d'entrée en songe ou de seuil, ce qui accentue le sentiment, à la lecture, qu'on ne sort pas du monde réel de l'auteur. Une première allégorie surgit directement devant l'*Acteur*, au moment où il se sent bouleversé:

Et en cest point vint vers moy une vielle toute desaroyée et comme non chalant de son habit, maigre, seiche et flaitrie, a couleur pale, plommee et ternie, le regart bas, la voix entreprinse, et la levre pesant. Son chief estoit toqué du cueuvre-chief sale et encendré, son corps affublé d'un mantel de tenné. A l'aproucher sans mot dire m'enveloppa soudainement entre ses bras et me couvry visage et corps de ce maleureux mantel; maiz de ses bras si estroit me serroit que je sentoye mon cuer au dedans destraint comme en presse; et de ses mains me tenoit la teste et les yeulx embrunchés et estouppés, si que n'avoye

laisir de voyr ne de ouir. Et ainsi comme homme esvanouy et pasmé, me vint porter au logeis d'enfermeté, et me getta en la couche d'angoisse et de maladie. ([«Le Livre de l'Esperance», prose 1, p. 3](#))

Et à ce moment vint vers moi une vieille femme toute défaite, comme si elle n'avait cure de sa tenue, maigre, sèche et flétrie, le teint pâle, plombé et terni, le regard baissé, la voix embarrassée et la lèvre pendante. Sa tête était couverte d'un voile sale et plein de cendres, son corps revêtu d'un manteau de drap brun. S'approchant sans dire un mot elle m'enveloppa soudain en m'entourant de ses bras et me couvrit le visage et le corps de ce funeste manteau; mais elle m'enserrait si étroitement de ses bras que je sentais à l'intérieur de moi mon cœur oppressé comme sous un poids; et de ses mains elle me tenait la tête et les yeux baissés et obstrués, ne me laissant ni voir ni entendre. Et en cet état d'évanouissement et de pâmoison, elle alla me porter dans la demeure d'infirmité et me jeta sur le lit d'angoisse et de maladie. (Nous traduisons. Id. citations suivantes)

Le nom du personnage n'est révélé qu'ensuite, avec une explication: il s'agit de *Melencolie, qui trouble les pensees, deseiche le corps, corrompt lez humeurs, affoiblit les senssifiz espris* ([«Le Livre de l'Esperance», p. 3](#): «Mélancolie, qui trouble les pensées, dessèche le corps, corrompt les humeurs, affaiblit les impressions sensibles»). Agissant sur les sens, elle atteint les facultés *sensitive, ymaginative, estimative et mémoire*, qui sont *corporelles et organiques* (p. 4), et peuvent donc se troubler lorsqu'elles sont trop fortement sollicitées. L'allégorie de Mélancolie existe ainsi, de plain-pied avec l'auteur-narrateur, sans solution de continuité: elle donne un nom à un ensemble de symptômes, et appartient au niveau de réalité qui est celui du corps. De même qu'Entendement, ou plus tard Nature, certaines figures sont ainsi d'emblée présentes dans le récit, sans médiation.

Avec l'apparition des trois personnifications suivantes, on atteint en revanche un autre degré de réalité:

L'Acteur

Et aprés grant foiblesse, longue jeusne, apre douleur et estonnement de mon cerveil, que dame Melencolie tormentoit entre ses dures mains, senti ouvrir, crouller et remouvoir la partie qui au meilleur de la teste siet en la region de

l'imaginative, que aucuns appellent fantasie. Et a celle heure se presenterent au devant de ma pensee, vers la partie senestre et plus obscure de mon lit, trois horribles semblances en figures de femmes espoventables a veoir. ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 2, p. 5)

L'Auteur

Et après avoir connu un état de grande faiblesse, un long jeûne, une âpre douleur dans mon cerveau abasourdi, que dame Mélancolie tourmentait entre ses dures mains, je sentis s'ouvrir, s'ébranler et bouger la partie qui au milieu du crâne se trouve dans la région de la faculté d'imagination, que certains appellent *fantaisie*. Et alors se présentèrent devant mon esprit, du côté de la partie gauche et plus obscure de mon lit, trois horribles apparitions ayant la forme de femmes terrifiantes à voir.

L'apparition des trois figures monstrueuses peut se lire elle-même comme une allégorie, et constitue une explication de la création. Tout d'abord, on peut être sensible à la métaphore filée de l'accouchement qui organise ce passage, pour faire de l'arrivée des allégories une sorte de mise au monde par le cerveau: la naissance des trois personnages se fait sur une couche, Mélancolie tourmente de ses mains le cerveau, et l'auteur sent son imagination *remouvoir* («remuer»), verbe qu'on utilise aussi pour les mouvements de l'enfant dans le ventre. Certes, cette création échappe au contrôle de la raison, l'entendement de l'auteur se trouvant plongé dans la léthargie par les poisons de Mélancolie, mais il s'agit malgré tout d'une maïeutique, et c'est comme par une sorte de délivrance que ce type d'allégorie peut naître: la fantaisie de l'imagination crée une forme visuelle de représentation, possède la faculté d'engendrer des images³, ce qui se manifeste ensuite par la description des attributs des trois personnifications, qui précède leur discours.

De fait, ces créations de la fantaisie figurent non pas des idées rationnelles, mais des affects, des émotions, dont le nom est révélé par Entendement: Defiance, Desesperance, Indignation. Leur relation avec le sujet qui les produit apparaît dans la description de l'état initial de l'auteur, qui parle de ses *douloureux regrés, adolees ymaginations et paour deffiee de seurté*

(«Le Livre de l'Esperance», p. 3): la triade des «regrets douloureux», des «fantasmes nés de la souffrance» et de la «peur qui a perdu confiance» annonce la désespérance, l'indignation soupçonneuse et la défiance peureuse. Selon Jean-Claude Mühlethaler (2007, p. 207), l'écriture allégorique est pour Chartier «un instrument d'investigation du moi»: si les allégories ressemblent à Chartier, c'est qu'elles sont ses propres émotions, mises à distance par le récit (Delogu 2017).

On prendra simplement un exemple de cette continuité avec *l'Acteur* en voyant comment est décrite Desesperance:

La tierce estoit eschevellee, et sa robe pourfendue sur le pis, ses yeulx presque mortiffiez et enfoncez en sa teste, la couleur destainte, ung suaire sur son bras, le chevestre au col, et le coustel au poing. (*Le Livre de l'Esperance*, prose 2, p. 6)

La troisième était échevelée, et sa robe était déchirée sur la poitrine, elle avait les yeux presque sans vie et enfoncés dans sa tête, le teint blême, un linceul sur son bras, la corde au cou, et le couteau au poing.

Cette image semble recourir à plusieurs modèles, reconfigurés de manière frappante. *Desesperance* a en commun avec l'allégorie de Mélancolie le désordre de la coiffure et le vêtement négligé, mais les cheveux dénoués et la robe déchirée sur la poitrine appartiennent plutôt à la représentation de la Tristesse^[10]. Selon François Rouy (1980, p. 29–31) qui a édité et commenté «Le Livre de l'Esperance», Chartier a évité les habituelles représentations artistiques de Désespoir, souvent figuré sous l'aspect «d'un homme ou d'une femme qui se transperce de son épée», ce trait étant en fait issu de la représentation de la Colère^[11] dans la «Psychomachie» de Prudence (Rouy 1980, note 26 p. 30). Mais le *coustel* est aussi porteur d'autres réminiscences, évoquant notamment Lucrèce s'apprêtant à se suicider, comme semble le suggérer par exemple le manuscrit dit «de Clumber Park», récemment retrouvé^[12] (ms. New Haven, Yale University Library, Beinecke

1216, f° 42 v°), où Désespérance, pointant son couteau sur sa poitrine, rappelle la posture type conférée au personnage de Lucrèce.

Desesperance, associée à un vice bien identifié, a ainsi une histoire dans les représentations, mais elle incarne avant tout l'imaginaire singulier de Chartier en apparaissant comme une créature originale, née de la combinaison chimérique de plusieurs traditions^[13], que traduit dans le texte l'énumération d'éléments disjoints. Ces produits de l'imagination du sujet donnent corps à ce qui fait la singularité de l'auteur, renvoyant à la manière dont il s'approprie l'allégorie ainsi qu'à son style, car ce sont aussi des catégories de la rhétorique mise en œuvre par Chartier qui prennent corps ici: l'indignation pour l'invective, la désespérance pour la plainte, la défiance pour l'accusation et la critique^[14]. Prenant la place des muses de Boèce, mais peut-être surtout des émotions que Philosophie identifie dans la plainte initiale de son disciple^[15], les monstres représentent les tentations noires de l'écriture de Chartier, tout autant que sa marque de fabrique et son registre d'expression.

En explorant par le récit lui-même les étapes de la création allégorique, Chartier semble donc tenir un discours critique sur un type de personnage allégorique conçu plutôt comme une représentation du «moi» que comme une incarnation de la vérité^[16]: la personnification, en étroit rapport avec la subjectivité, ne peut fonctionner pleinement comme autorité et s'apparente davantage à un démon intérieur. En revanche l'allégorie possède alors une vertu expressive, comme en témoigne la force rhétorique des discours et des images associées aux monstres de l'imagination.

2. Les trois filles de Mémoire: l'autorité des Vertus allégoriques

À ces êtres nés de l'imagination s'opposent chez Chartier les allégories bénéfiques des Vertus théologales, *Foy* et *Esperance*. Leur irruption est préparée par l'intervention de Nature:

[...] Nature, toute foible et abatue par melencolie et par douleur, se print a fremir et hericer contre la terrible freour de la mort, comme celle qui ne peult souffrir ne veoyr la violente destruction de son ouvrage, mais tousjours rapareille et sostient en estre de son povoir ce que fortune, maladie ou l'elementaire contrarieté y deffait, pour nous faire durer nostre droit perioude. Si s'esvertua tellement et esmeut toutes ses vaines, ses nerfz et ses arteriques, spondilles et musculles, que par son esbranler et debatre elle esveilla Entendement, qui coste moy soumeilloit, et le bouta si vertueusement que en sursault il se leva, ses yeulx a paine demy ouvers, et la parolle tremblant et bauboyant, et se print a guermenter [...]. (*Le Livre de l'Esperance*, prose 5, p. 22)

Nature, toute faible, brisée par Mélancolie et par Douleur, se mit à frémir et à se rebeller contre la terrible frayeur de la mort, car elle ne peut supporter d'assister à la violente destruction de son œuvre, mais au contraire s'efforce toujours de la conserver en son essence en réparant ce que la fortune, la maladie ou les forces contraires des éléments y détruisent, pour que notre existence dure le temps qui nous est dû. Elle mit alors tant d'énergie à agiter toutes ses veines, ses nerfs et ses artères, vertèbres et muscles, que par l'ébranlement et la pulsation qu'elle provoqua elle éveilla Entendement, qui sommeillait à côté de moi, et elle le poussa si énergiquement qu'il se leva en sursaut, les yeux à peine à demi ouverts, la voix tremblante et balbutiante, et qu'il se mit à se plaindre.

Plutôt qu'un accouchement, on assiste là à une sorte d'électrochoc, pourrait-on dire avec quelque anachronisme: un autre mouvement s'opère, qui n'est plus celui de la naissance mais celui du réveil, sursaut du corps qui se dit par les mouvements réflexes comme *fremir* et *hericer*, *esbranler* et *debatre*, mouvements de battements répétés, de tremblements, qui pour *debatre* évoque la pulsation du cœur. Cette révolte du corps est intimement liée à la lutte contre la destruction du «moi», à ce que nous nommerions l'instinct de conservation: Nature est une force de reliaison, qui toujours *rapareille* et *sostient en estre*, et qui renoue le lien entre le «je» et ses facultés rationnelles, en une pulsion de vie luttant contre la mort. Dans cette analyse de la psychologie de l'allégorie, l'origine première de la création est alors présentée comme un sursaut corporel, pour restaurer l'état premier, et il ne s'agit donc pas d'opposer le corps et l'esprit. Une forme positive de

perception rationnelle est associée à la vie première du corps, qui engage le sujet dans un effort pour restaurer ce qu'il est. C'est une tout autre proposition d'explication du fonctionnement de l'allégorie qui apparaît donc: il n'est pas question de créer un être de fiction qui soit l'expression du «moi», mais de réussir à formuler une pensée qui restructure la personne, de parvenir à un savoir qui réponde à une urgence vitale.

Ce second mouvement est très nettement opposé au premier par de nombreux effets de construction en symétrie inverse par rapport à la mise en scène des figures monstrueuses; à l'empoisonnement d'Entendement par Mélancolie correspond son réveil par Nature, et la création par la Fantaisie trouve son pendant dans l'appel à la mémoire:

[...] Entendement se retrait vers la partie de ma memoire, et ouvrit a grant effors pour donner plus grant clarté ung petit guichet dont les varroux estoient compressés du rooil de oublance.

Par la entrerent incontinent troys dames et une debonnaire et bien encontenance damoiselle qui longuement avoient musé a ce petit huys, mais nul ne leur ouvroit l'entree. ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 5, p. 23)

Entendement se retira du côté de ma mémoire, et pour faire entrer une plus grande clarté, il ouvrit avec peine une petite porte dont les verrous étaient bloqués par la rouille de l'oubli.

Par là entrèrent immédiatement trois dames et une demoiselle à l'air noble et de belle prestance, qui avaient longuement attendu à cette petite porte, nul ne leur ouvrant l'entrée.

L'image du *guichet*, de la petite porte (*petit huys*) dont le verrou est rouillé évoque l'allégorie de la mémoire comme espace clos, trésor, coffre ou chambre, mais aussi la théorie médicale sur la forme du cerveau (Delogu 2017, p. 182). Mais cette représentation tend à s'inverser puisqu'Entendement est alors comparé à un *prisonnier qui d'une trouble chartre vient soudainement a la lueur du soleil* ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 5, p. 23: «un prisonnier qui d'une geôle obscure passe soudain à la lumière du soleil»);

c'est le lieu où se trouve l'*Acteur* qui apparaît alors comme un lieu clos qui s'ouvre, comme si l'espace de la mémoire était avant tout l'extérieur.

Ce dispositif allégorique signale bien la nature différente des allégories de Foy et d'Espérance, qui relèvent d'une tradition de représentation et de pensée bien établie, dont l'auteur n'est pas l'origine, mais seulement le dépositaire, par l'entremise de la mémorisation. Elles permettent de matérialiser le contact avec une pensée autre^[17], comme le suggèrent à la fois l'intertextualité qui se déploie avec les personnages des Vertus théologales, et qui passe par la présence massive de citations bibliques et de références patristiques (Bouchet 2017), et le dialogue entre Entendement et Foy puis Espérance, qui atteste également d'une forme de communication n'existant pas avec les personnifications des affects émanant du «moi»; enfin, la dimension didactique de l'échange signale l'extériorité d'un savoir déjà constitué par ailleurs, même si la structure dialoguée implique une mise en œuvre renouvelée et une réappropriation *via* la figure d'Entendement.

Chartier semble donc montrer par cette mise en scène allégorique de la construction des personnifications comment celles-ci peuvent porter un discours d'autorité: placées en position d'extériorité par rapport au sujet en raison de leur origine mémorielle et intertextuelle, elles fondent la posture d'auteur sur l'écoute de textes autres et sur l'appropriation de modèles constitués et de traditions fondatrices^[18]. On peut être sensible, ici, à l'inversion de la posture initiale de l'auteur:

Entendement escouta de grant entente ces tres dignes enseignemens, et congnut bien que ilz venoient de l'escolle du maistre qui le crea; car toutes choses retournent a leur principe et retiennent par naturelle inclination l'emprante de la fin a quoy leur createur les ordonne. Sy se vergongna de sa faulte, confus et humble, prest a recepvoir correction de doctrine, et en ceste vergoigne rappella a soy toutes ses officiaux puissances dispers et esgarés es discors des mondains desirs; et pour elle suspendi la commission des troys seurs, Demonstrative, Dyaletique et Sophistique, qui de apparence verbal povoient troubler et empeschier sa rayson, et les soubzmiss du tout en l'obeissance et franche servitude de la foy divine. (*Le Livre de l'Esperance*, prose 5, p. 26–27)

Entendement écouta avec grande attention ces très dignes enseignements, et reconnut bien qu'ils venaient de l'école du maître qui le créa; car toutes les choses retournent à leur principe et leur tendance naturelle est de garder empreinte en elles la fin que leur créateur leur assigne. Il se sentit alors honteux de sa faute, confus et humble, prêt à recevoir une leçon qui le corrige; plein de cette honte, il rappela à lui toutes les facultés affectées à ses fonctions, dispersées et égarées dans les querelles des désirs terrestres; et c'est pour cela qu'il suspendit la mission des trois sœurs que sont Démonstrative, Dialetique et Sophistique, qui en jouant sur les mots pouvaient troubler et entraver sa raison, et qu'il les soumit totalement à la foi en Dieu, de sorte qu'elles lui obéissent et la servent librement.

Entendement adopte alors la posture de l'humble élève obéissant, et le mouvement de recentrement, passant par la suspension des actions, le rappel à soi des émissaires, remplace l'agitation de l'esprit tourmenté prompt à engendrer des configurations imaginaires. Cette forme de surgissement allégorique passe davantage par le discours, qui précède la description; la figuration se déploie ainsi sous le contrôle de la mémoire et de la raison, qui permettent seulement ensuite l'identification, laquelle s'apparente plutôt à une reconnaissance^[19]:

Et comme elle eust mis sa main sur les yeulx d'Entendement, la veue luy esclarcy, tant que en la vertu d'elle mesmez, et par les divines enseignes et aornemens celestieus qu'elle portoit, il la choisit, et congnut visiblement que c'estoit Foy. ([Le Livre de l'Esperance](#), prose 5, p. 27)

Alors ayant posé sa main sur les yeux d'Entendement, elle lui redonna une vision claire, si bien qu'il remarqua l'effet qu'elle produisait par elle-même ainsi que les signes de sa divinité et les atours célestes qu'elle portait, et il sut clairement que c'était Foi.

La rencontre avec le personnage allégorique est alors possible seulement lorsque le «moi» rationnel suspend ses activités d'argumentation, comme si la connaissance était permise par un renoncement à ses propres capacités d'enquête, pour accueillir une révélation. L'allégorie autorise ainsi dans ce

cas une sortie hors du singulier pour se saisir dans des catégories reçues comme universelles, partagées par le lecteur²⁰.

L'opposition entre les deux modes de la création allégorique est si nette que François Rouy (1980, p. 33) juge qu'«on croirait les deux groupes d'œuvres faits de deux mains différentes, ou bien peints par le même artiste avec un pâte, une brosse, une touche toutes nouvelles». Chartier semble ainsi avoir cherché à débrouiller ce qui se mêle dans la figuration allégorique, prise entre le reflet de l'intériorité et des catégories générales de la pensée qui se présentent dans une certaine forme d'extériorité. L'auteur rompt en tout cas apparemment avec la tradition du songe allégorique proprement dit, plaçant la scène de réveil non plus à la fin mais à l'orée de ce qui apparaît comme une véritable vision, congédiant les fantaisies du songe.

3. Mort et vie nouvelle de l'auteur

Peut-on alors lire dans «Le Livre de l'Esperance» la construction d'une figure d'auteur renouvelée, fondant l'autorité de sa parole à la première personne sur un discours allégorique purifié des scories de l'imagination? Chartier construit en effet la progression du dialogue autour de la rénovation du «je», suivant le modèle archétypal que représente Boèce: c'est une des voies possibles de la construction de l'autorité que de représenter, par le récit, l'accès au savoir et l'abandon de l'erreur par un narrateur initialement pris dans une crise intérieure – les œuvres allégoriques de Christine de Pizan le montrent tout particulièrement, mais cet ancrage dans l'angoisse d'un sujet en crise semble une constante de l'écriture visionnaire²¹. «Le Livre de l'Esperance» déploie ce type de schème narratif allégorique en se fondant sur l'analogie médicale déjà présente chez Boèce (Rouy 1980, p. 90), associant l'accès à la connaissance à un processus de guérison, qui fait passer l'auteur de l'état de malade à celui de convalescent, après le réveil salutaire d'Entendement, l'éclaircissement de sa vue, puis la leçon administrée par les vertus. Cette structure narrative s'incarne dans le décor

allégorique du *logeis d'enfermeté* («la demeure d'infirmité, de maladie»), lieu de la cure et de la convalescence, et dans le réseau métaphorique médical qui se déploie autour de Mélancolie et de ses poisons, puis des Vertus avec leurs remèdes. Dans le poème central, le seul qui soit attribué au personnage d'Entendement, ce mouvement d'ensemble est explicitement formulé, au moment de l'hommage rendu à la perfection de Foy, qualifiée de *puissant medicine* (v. 26, p. 29: «puissant remède»):

Qui l'esprit purge et affine
Par divin eslevement
Et lui donne essaulcement
Sur son propre sentement [...].
(*Le Livre de l'Esperance*, poème VI, v. 27–30, p. 29)

Qui purge l'esprit et le purifie
Par une divine élévation
Et lui permet d'aller au-delà
De sa propre sensibilité.

Les allégories des vertus, permettant de s'élever au-dessus de soi, de ne pas rester prisonnier du sensible et faisant accéder à une forme de hauteur, désignent par là-même le mouvement d'essor que leur externalité par rapport à la conscience confère au discours; celui-ci s'exprime en particulier dans les parties versifiées, par l'effacement du *je* et le recours à une énonciation blanche, combinés à une extrême virtuosité métrique et rythmique, qui font du poème le lieu où faire entendre cette voix épurée.²²

Cependant, le schème narratif de la guérison est contrecarré par la persistance de la tension intérieure, ce que François Rouy nomme «schème psychomachique» (Rouy 1980, p. 102), car la représentation de la lutte intérieure persiste dans le dialogue (Tabard 2017). Les trois allégories monstrueuses, comme *troys infernaulx messagiers* (*Le Livre de l'Esperance*, p. 22: «trois messagers de l'enfer») restent tapies dans *l'obscur anglet* («le

petit angle obscur») du lit. Elles sont qualifiées par Entendement d'*enchanteresses maudites, nourriez es tenebres d'enfer* («enchanteresses maudites, élevées dans les ténèbres de l'enfer»), sources de *mauvaise pensee* («mauvaise pensée») et de *tentacion dyabolique* («tentation diabolique»). Ce réseau métaphorique superpose à l'opposition des vices néfastes et des vertus consolatrices celle des diables et des anges, et ouvre une autre possibilité d'interprétation de la scénographie du *logeis d'enfer-meté*: la vision de l'auteur dans son lit, dissocié de son Entendement, rappelle en effet la représentation de l'agonie où le mourant, couché, voit son âme disputée entre les émissaires divins et ceux de l'enfer, image bien connue des «Artes moriendi» du XV^e siècle²³, qui répertorient parmi les tentations des démons celle contre la foi, celle du désespoir appelant au suicide²⁴. Dans le récit de Chartier, les figures démoniaques ne font que reculer, sans fuir, à l'arrivée d'Espérance: elles se retirent seulement *arriere en l'ombre de la courtine du lit comme en tapinage* («Le Livre de l'Esperance», p. 89: «en arrière, dans l'ombre du rideau du lit, comme en embuscade»). En raison de l'inachèvement du texte mais aussi en raison même de la logique visuelle du dispositif allégorique, le développement du dialogue ne mène pas à une résolution qui, par la mort ou la guérison complète, abolirait la dichotomie dans la scénographie de la conscience en crise. La figure de l'auteur se reconstruit ainsi dans une tension maintenue, entre les sens fascinés par les fantasmes cauchemardesques et l'effort de rationalité, que matérialise la dissociation de l'auteur entre le narrateur-personnage alité, qui s'exprime à la première personne, et Entendement, qui personnifie la faculté de comprendre. Les deux formes de la création allégorique semblent courir ensemble à l'édification d'une figure auctoriale, saisie dans son instabilité, celle de l'*Acteur*, sorte d'instance tierce mais englobante, capable d'analyser en termes savants les processus qu'il présente à ses lecteurs.

Les illustrations du «Le Livre de l'Esperance» rendent compte de l'hésitation qui naît de ce tremblé dans le visage de Chartier. Dans le frontispice du manuscrit 126 de la BnF (f° 218 r°), analysé en détail par Philippe Maupeu

(2017), Entendement est figuré sous les traits d'un jeune conseiller, initialement placé derrière le siège de l'acteur dans la scène de prise de possession par Mélancolie, et qui demeure périphérique, alors que l'*Acteur* reste au centre de l'action et de la chambre dans laquelle se concentrent toutes les personnifications allégoriques. Au contraire, dans le manuscrit de la Beinecke Library (f° 41 r°), Entendement apparaît au frontispice de l'œuvre sous les traits de l'ange gardien, alors que le «je» est représenté au moment où Mélancolie se saisit de lui, mais au milieu le lit reste vide, ce qui signale de manière frappante l'attente d'une figuration. Les autres miniatures du manuscrit montrent la nature complexe d'Entendement: il est un double du «je» lorsqu'il est assailli par les vices, mais dans son statut de médiateur des vertus théologales au contraire il réapparaît sous les traits de l'ange. Les images manifestent ainsi l'ambiguïté d'une faculté que Chartier rattache à la fois au sensible et au spirituel, et qui incarne visuellement l'impossible réconciliation des deux tendances. Quant à l'*Acteur*, il est censé disparaître sous le manteau brun de Mélancolie puis être emporté dans ses bras, et la représentation de ce moment narratif pose problème, peut-être d'abord parce que la construction textuelle de la Mélancolie excède les capacités de mise en image (Klibansky [et al.] 1989, p. 358–359): l'originalité de la figure construite par Chartier présente, selon Philippe Maupeu, un «excès *topique* dans le sens où l'enveloppement dans le *mantel* de Mélancolie n'est pas répertorié dans l'iconographie du temps» (2017, p. 190). Dans son étude des enluminures des œuvres de Chartier, Camille Serchuk (2015, voir p. 106–114) remarque d'ailleurs que les illustrateurs s'attardent sur cet épisode problématique, parfois étendu sur plusieurs images, ou décomposé en ses différents mouvements.

Cette image de l'auteur recouvert d'un manteau brun couvrant son visage peut évoquer cependant l'iconographie du deuil qui se développe au XV^e siècle, et notamment le «pleurant» ou le «deuillant», qui se substitue au XV^e siècle aux figures féminines de pleureuses et incarne une incitation à la spiritualisation et à l'intériorisation de la tristesse (Marcoux 2007). Le

«deuillant» a en effet pour caractéristique d'être entièrement dissimulé par un long manteau brun, dont le capuchon recouvre le visage, rendant au moins partiellement invisibles les manifestations de chagrin. Les miniatures illustrant «Le Livre de l'Esperance» dans les manuscrits du XV^e siècle ne semblent pas avoir actualisé cette interprétation, mais dans le manuscrit du XVI^e siècle conservé à la Pierpont Morgan Library (New York, Pierpont Morgan Library, M 438, f° 15; voir Serchuk 2015, p. 113) apparaît au centre de l'image un personnage de dos, entièrement voilé par un grand manteau brun, et pour lequel Camille Serchuk (2015, p. 114) ne propose pas d'identification. On pourrait y voir une représentation de Mélancolie, mais aussi bien une image du *<je>*, dont le véritable visage reste encore en attente de représentation.

Si le deuil, lié à la mort d'autrui, n'est pas explicitement donné comme l'origine de l'écriture du livre dans le prologue, il se situe à l'articulation des malheurs privés et publics frappant les exilés, parmi lesquels s'inscrit l'auteur, *Portans en cœur dur regrait et remors/Du temps perdu, pais conquis, amys mors* (*Le Livre de l'Esperance*, poème 1, v. 41–42, p. 2: «qui portent en leur cœur l'amer regret et le souvenir poignant du temps perdu, du pays occupé, des amis morts»). La réalité à la fois intime et collective du deuil, conçu comme rituel, offre un cadre propice à la construction de l'auteur comme figure exemplaire, à la fois parce qu'il incarne une réalité psychologique mais aussi parce qu'il suit un arc narratif relativement codifié. L'allégorie qui préside à l'écriture est *Douleur*, comme l'annonce le dernier vers du prologue, *Dont par douleur ay commencé ce livre* (*Le Livre de l'Esperance*, poème 1, v. 60, p. 2: «c'est donc la douleur qui m'a fait commencer ce livre»). Toute la première partie déploie ensuite une représentation du rituel de deuil²⁵ par les différents signes portés par les personnages: le manteau brun et le couvre-chef *encendré* (p. 4) de Mélancolie, le désordre de la chevelure et de l'habit, et en particulier la robe déchirée sur la poitrine, de Désespérance, l'ire portée par Indignation ou les angoisses de Défiance, les cris et les appels au suicide. Les échos précis qui relient les

discours des allégories négatives et le prologue de l'acteur en font comme des diffractions et des amplifications de ce discours initial de la douleur²⁶. Mais le récit, qui prend son origine dans la douleur et la mélancolie, passe par l'abattement puis par le désespoir et la colère, avant d'en venir à un sursaut salutaire et aux consolations de la foi, semble également suivre le cheminement du rituel funéraire, de la déploration à la célébration, si bien qu'on pourrait aussi lire là un autre schème allégorique sous-jacent, se superposant au modèle psychomachique ou agonistique mais en le dynamisant. La figure du deuillant permet en effet à Chartier de donner corps à une posture auctoriale qui fait droit à la fois à l'expression de la douleur et à l'effort de restauration, puisqu'il s'agit d'incarner ce que nous pourrions appeler, selon les catégories modernes, le travail du deuil, l'effort de reliaison avec le monde et avec la vie, après l'expérience traumatique de la perte. Cette image qui réunit les diverses diffractions allégoriques peut aussi unifier les diverses facettes de la *persona* d'auteur de Chartier: le deuil amoureux est une des caractéristiques qui façonne le sujet lyrique dans sa poésie, notamment dans «La Belle Dame sans Merci», où il se présente comme un auteur brisé par la mort de sa maîtresse (Kinch 2008).

4. Perspectives sur l'écriture du récit allégorique après Chartier

Ce parcours, sans doute encore trop rapide, dans les reconfigurations qu'opère «Le Livre de l'Esperance» ouvre sur quelques pistes de réflexion concernant l'apport possible de Chartier à la définition d'un format du récit allégorique à la première personne. Tout d'abord, on peut remarquer que la distinction entre deux aspects de la création allégorique, selon que les figures personnifiées s'articulent à l'imagination ou à la mémoire, constitue une analyse de ce qui se trouve intrinsèquement mêlé dans les personnifications. Par cette dichotomie établie au sein des allégories, Chartier s'inscrit peut-être dans une conception critique à l'égard du genre des visions, qui ont pu être considérées comme des productions de la fantaisie²⁷. Mais

la distinction qu'il établit ne disqualifie pas complètement les allégories singulières, elle clarifie plutôt les rôles, en opposant d'une part l'expression des lamentations du «moi», et d'autre part la réflexion et le dialogue, ce qui recoupe aussi la partition entre allégorie profane et allégorie religieuse. Les fantaisies du songe se trouvent ainsi renvoyées à leurs limites, comme figurations allégoriques fantasmatiques et peu fiables, mais cette schématisation libère aussi les forces de l'imagination: l'allégorisation sort des sentiers battus et des associations symboliques codifiées par la tradition, comme le montrent non seulement la construction originale du personnage de Mélancolie mais aussi la recréation complexe de Désespérance. C'est là une orientation dont on peut penser qu'elle a eu son importance pour les héritiers de Chartier: l'allégorie se faisant figure personnelle, elle correspond peut-être moins à des idées abstraites, révélant par leur incarnation la manière dont un auteur perçoit ces catégories communes, qu'à des catégories propres à leur auteur, inventées *ad hoc*, et d'ailleurs d'un degré d'abstraction moindre en étant spécifiées par des adjectifs²⁸, comme dans les variations imprimées par George Chastelain au personnage d'Entendement dans «Le Livre de Paix», où se dissocient *Sens superficiel* et *Entendement Pénétrant*. Cette conception explique peut-être aussi l'évitement de l'allégorie dans les œuvres amoureuses de Chartier: on y cherchera en vain ces fantasmes transformés en catégories savantes, déguisant la pulsion sous les habits du savoir. Le choix de la mise en scène allégorique ou son refus peuvent ainsi relever aussi d'un positionnement philosophique, d'une vision de la psyché. Mais dans «Le Livre de l'Esperance» s'exprime dans le même temps une représentation de la création allégorique légitime: sortie de la mémoire, elle est porteuse de toute une armature conceptuelle, permet une remise en ordre par l'organisation des facultés, dénombrées, situées les unes par rapport aux autres. Tout un ordre de la connaissance issu de la lecture d'Aristote et des commentaires permet la codification de la vie intérieure, portée par la voix de *l'Acteur* et par les Vertus. Chartier semble

alors distinguer le songe fictionnel et la vision religieuse²⁹, qui se sont fondu dans les poèmes allégoriques à la première personne de la période précédente, et qui restent d'ailleurs ici complémentaires.

On peut être sensible également, dans «Le Livre de l'Esperance», à la forme théâtrale de l'allégorie, qui passe par la scénographie, selon ce que Claude Thiry (1986) a nommé la «visualité»: le décor se fixe dans la chambre, les mouvements s'apparentent à des entrées et à des sorties, le nom de la personnification se dévoile après coup – ce que les rubriques masquent un peu, mais qui est de fait très clair avec la découverte de Foi en lieu et place de la Philosophie de Boèce, ou avec Défiance, à laquelle les symboles de l'Avarice sont attribués: ce brouillage, qui tient à la reconstruction libre du personnage, donne lieu à une allégorie obscure, selon une conception qui se développe chez les Grands Rhétoriqueurs, laquelle tient de l'écriture de l'énigme selon Paul Zumthor (1978, p. 92). Cette dimension visuelle multiplie les jeux de signification, comme le montre ici le symbole du lit, *couche d'angoisse* qui peut évoquer tantôt le lieu de l'agonie, tantôt celui de la convalescence voire du repos, tout en rappelant la mise en scène du songe (Maupeu 2017, p. 199–200): un dispositif allégorique peut en cacher un autre.

L'autorité que Chartier construit dans «Le Livre de l'Esperance» semble donc s'élaborer en affrontant le problème que constituent les personnifications allégoriques, images mentales toujours à double tranchant, prises entre le fantasme et la représentation sensible d'une idée. La figure du *deuil-lant* que j'ai essayé de dégager dans la représentation de l'auteur incarne semble-t-il cette ambivalence psychique, en donnant à voir à la fois l'émotion et l'effort pour la dépasser. Figure sans visage, manteau sous lequel se joue une invisible méditation, cette image permet de visualiser l'auteur dans le processus même qui construit et rénove son autorité. Elle a l'avantage également de rattacher le narrateur à un rôle social rituel, autorisant sa parole, y compris dans ses dimensions transgressives, en l'asso-

ciant à une fonction nécessaire de déploration, équivalent à celle de la pleureuse comme incarnation individuelle de la douleur collective. Cette figure a ses antécédents, et elle évoque d'abord l'œuvre de Dante et le fondement de l'écriture dans le deuil, et notamment dans le deuil de l'aimée, comme force de rupture et de déstabilisation poétique, aux sources d'un parcours de rédemption, idée qui se trouve au cœur de la «Vita nuova», comme de la poésie de Chartier. Dante est explicitement cité dans «Le Livre de l'Espérance» et Joan McRae (2018) a montré de manière convaincante que Chartier pouvait tout à fait connaître la «Divine Comédie». Mais il existe cependant une tradition française de cette représentation, passant par Christine de Pizan et la *persona* poétique de la veuve ainsi que par l'œuvre de Guillaume de Machaut. «Le Jugement du roi de Navarre» s'ouvre également sous le signe de la crise mélancolique, donnant lieu à un discours du *contemptus mundi*, sous l'égide là aussi d'une inspiration négative que la figure providentielle de *Bonneürté* viendra contrecarrer – et de ce point de vue, le début du «Livre de l'Espérance» constitue comme une réécriture allégorique du prologue apocalyptique de Machaut. Alain Chartier semble également avoir repris à ce modèle la dimension méta-fictionnelle (Palmer 1987) de la confrontation avec les allégories, qui fonctionne comme une critique et une glose de son œuvre. Dans les deux récits la crise se dénoue dans le retour du lyrisme, qui se manifeste dans l'amende poétique qu'est le «Lay de plour» pour Machaut et dans les parties versifiées de l'œuvre de Chartier.

Ces continuités s'expliquent par l'origine commune de toute cette tradition textuelle ancrée dans l'œuvre fondatrice de Boèce, modèle d'un type de récit allégorique à la première personne où se jouent le désir de justification, la purification de l'esprit par la philosophie et la préparation à la mort. Dans l'interprétation des auteurs français cependant, il semble que cette voie du récit soit aussi corrélée à la quête d'une écriture renouvelée, passant certes par l'épuration des passions, mais par le biais d'une muse négative dont il s'agirait de se défaire pour pouvoir de nouveau s'exprimer en poète, dans des temps hostiles. Dans «Le Jugement du roi de Navarre», Machaut

parvient ainsi à renouer avec le discours de l'éloge, restaurant l'élan lyrique abattu par les coups de Fortune, si l'on suit sur ce point la lecture de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2002, p. 46):

Il faut éliminer la *losange* des dames, le *mesdit*, ce à quoi s'emploie le débat pour pouvoir se consacrer à la *louange* des dames, à la joie et au chant. C'est la raison pour laquelle le débat débouche sur une amende poétique. Il est comme un long détour qui ayant résolu les tensions du monde et de l'homme peut s'ouvrir sur le chant, de même que c'est après une phase d'enfermement que l'oiseau qui a mué prend son essor et trouve sa voix.

Chartier donne avec «Le livre de l'Esperance» son interprétation du modèle, sous la forme du prosimètre, pour aller vers une poésie non plus amoureuse, mais collective et hymnique. Dans un récit qui suit le mouvement d'une purgation des passions, le processus allégorique fait sortir de soi et permet un *essaulcement/Sur son propre sentement* («Le livre de l'Esperance», poème VI, v. 29–30, p. 29: «une élévation au-dessus de sa propre sensibilité»); il conduit à la poésie de la célébration, qu'il rend possible, de même que les larmes, les révoltes puis les méditations du deuil ramènent vers la vie.

Notes

- ¹ Alain Chartier est le premier à écrire un prosimètre en français (voir Van Hemelryck 2005; Cropp 2005; Minet-Mahy 2005, p. 53 et p. 497–512), adaptant de manière originale non seulement la matière mais la forme de l'œuvre de Boèce; sur la réécriture de la «Consolation de philosophie» par Chartier, voir Cropp (2005); Huot (2007); Kelly (2008).
- ² Sur la réception du «Livre de l'Esperance», voir en particulier Armstrong (2015); Chiron (2017); Marfany (2017), et plus généralement pour la réception de Chartier: Doudet (2005); Cayley (2006); Cayley/Kinch (2008), introduction p. 1–11; Bouchet (2015); Tabard (2023).
- ³ Sur les listes d'auteurs illustres, voir en particulier Cerquiglini-Toulet (2001), Bagoly (1995), et pour leur rôle dans la construction littéraire de la figure de Chartier Hoffman (1942) et Tabard (2023).

- 4 Adrian Armstrong (2015) a étudié précisément les réécritures et reprises de l'œuvre de Chartier par les poètes qui lui succèdent, et notamment les «Lunettes des princes» de Meschinot et le «Traité de la différence des schismes et de conciles de l'Eglise» de Jean Lemaire de Belges, cité comme exemple de la manière dont Chartier est invoqué, malgré les différences nettes de l'argumentation, pour conférer du poids au discours: *[T]outes les choses par moy proposées sont amplement rattifiées par l'autorité de maistre Alain Charretier* (p. 317). Pour l'exemple particulier de Jean Bouchet, voir Chiron (2017).
- 5 Cerquiglini-Toulet (1993, p. 157): L'œuvre de Chartier «joue le rôle, pour les auteurs du XV^e siècle, qu'avait joué *Le Roman de la Rose* pour ceux de la période précédente». Le renouvellement de la matière de l'écriture qu'il introduit «en mettant en son centre, comme objet de réflexion et d'amour, la France» (p. 158) lui confère un statut de fondateur: il «inaugure un type d'éloquence rhétorique en français» et «devient l'écrivain de référence pour la fin du Moyen Âge et le début du XVI^e siècle, le modèle, marquant le départ d'une nouvelle époque dans les Lettres françaises» (p. 158).
- 6 Stephanie Viereck Gibbs Kamath (2012) n'aborde pas du tout l'œuvre de Chartier, son étude portant avant tout pour la fin du Moyen Âge sur la littérature anglaise. Philippe Maupeu (2009) s'intéresse à un corpus de songes et de voyages allégoriques, où Chartier occupe donc nécessairement une place marginale, et met plutôt en valeur le rôle déterminant de Christine de Pizan dans le renouvellement de la rhétorique allégorique et son rôle de modèle pour Chartier (p. 472). Quant à Armand Strubel (2002), il fait preuve d'une étonnante sévérité, et parle pour *«Le Livre de l'Esperance»* d'une «élaboration allégorique indigente, réduite à la description de personnifications dont les discours successifs forment le corps de l'ouvrage» (p. 260). L'étude que Virginie Minet-Mahy (2005) consacre à l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI réserve cependant tout un chapitre au *«Livre de l'Esperance»* (p. 404–514), et elle considère Chartier comme un maître du discours allégorique, représentant exemplaire de l'articulation entre l'allégorie qui reconfigure l'imagination et l'appel à la réformation; mais, même si elle s'intéresse à des aspects du discours des personnifications, notamment à l'argumentation par l'exemple (p. 445–497), V. Minet-Mahy ne revient pas sur les conceptions de l'allégorie déployées spécifiquement par l'auteur, considérant que l'espace allégorique ne s'ouvre vraiment qu'avec l'intervention des Vertus sortant de la mémoire, les premières personnifications relevant davantage d'une démultiplication du sujet (p. 426). Or, comme le remarque Jean-Claude Mühlthaler (2007, p. 207): «l'écriture allégorique, présente à la fois

dans le cadre et dans la vision, tisse des liens forts entre les deux univers, comme si l'un était perméable à l'autre». La confrontation entre les deux types d'allégorie pose nécessairement un problème de définition et de distinction; pour Jean-Claude Mülhethaler la différence tient au rôle que jouent respectivement l'oubli et la mémoire dans les deux sources d'inspiration nourrissant les figures allégoriques.

- 7 Cette question a été abordée par Gerda Anita Jonen (1974). Voir également Viereck Gibbs Kamath (2012), qui envisage l'allégorie précisément comme le lieu où s'affirme une poétique d'auteur.
- 8 Jean-Claude Mülhethaler (2007, p. 217) a formulé ainsi la question, toujours d'actualité, que pose l'œuvre de Chartier: «comment est-il possible de distinguer un discours manipulateur et intéressé, donc dangereux, d'un discours véridique, voué au bien commun?».
- 9 Sur les théories qui forment l'arrière-plan des conceptions de Chartier, et notamment sur l'imagination voir Delogu 2017, en particulier p. 173–178.
- 10 On trouvera un exemple de cette figuration de Tristesse dans le «Roman de la Rose», ms. Paris, BnF, fr. 25526, f° 3 v°.
- 11 Pour une représentation de la Colère, on peut consulter le ms. Paris, BnF, lat. 8085 (Prudentius, *«Psychomachia»*), f° 59 r°, où le suicide de Colère est glosé par l'inscription: *ira se gladio interficit* ([en ligne](#)).
- 12 Sur ce manuscrit, qui date probablement du milieu du XVe siècle, voir Wijsman (2020).
- 13 Cette caractéristique des allégories de Chartier a été remarquée en particulier pour la personification de Mélancolie, qui offre une synthèse originale de diverses traditions, et absorbe les caractéristiques de la Tristesse, selon la lecture qu'en donnent Klibansky, Saxl et Panofsky (1989, p. 361): «Cette parabole visionnaire d'un accès foudroyant de Mélancolie a complètement assimilé la notion de «Tristesse» qu'exprimait les poèmes antérieurs; mais elle est toute imprégnée du pouvoir d'évocation des descriptions traditionnelles de la mélancolie dans la littérature psychiatrique, dont elle préserve intacte le contenu», Chartier opérant ainsi une «synthèse» qui confère un flou subjectif à la notion.
- 14 Les convergences entre les discours des allégories négatives et les thèmes développés par Chartier, notamment dans le «*De vita curiali*» ou le «*Quadrilogue invectif*», ont été relevées précisément par Jean-Claude Mülhethaler (2007, p. 208–209).
- 15 Boèce: «La Consolation de Philosophie», p. 74–75: «Mais puisque de si nombreuses passions tumultueuses se sont abattues sur toi et que l'affliction, la

colère, l'accablement (*dolor ira maeror*) te déchirent en sens divers, vu ton état d'esprit actuel, tu ne recevras pas encore de puissants remèdes.»

- 16 Cette tension est constitutive de l'allégorie dans le récit à la première personne (Zink 1985, p. 127–170, plus précisément p. 166–167; Philipowski/Rüthemann 2022); elle suppose des oscillations entre le particulier et le général, et, comme l'expose Philippe Maupeu (2009), peut poser problème lorsque «les traits individuants brouillent le statut rhétorique du sujet et remettent en question la généralisation de la leçon allégorique» (p. 36).
- 17 Sur cette importance de l'usage de l'allégorie comme marqueur de littérarité et d'intertextualité, fondant ainsi l'autorité du dire, voir Philipowski/Rüthemann (2022, notamment p. 5–6).
- 18 Nous rejoignons sur ce point l'interprétation de Jean-Claude Mühlthaler (2007), qui relie le discours d'autorité à la mémoire «éclairée par la foi» (p. 217), ayant donc un fondement éthique; aux passions qui cantonnent le discours à l'accidentel et au point de vue humain, Chartier oppose la quête de vérités universelles (p. 213–215; p. 218).
- 19 C'est un moment où joue pleinement l'intertextualité avec l'œuvre de Boèce, le narrateur y reconnaissant Philosophie lorsqu'elle sèche ses yeux inondés de larmes: «Ainsi, quand j'eus tourné mes regards vers elle et l'eus fixé des yeux, je reconnus ma nourrice, dont j'avais dès ma jeunesse honoré le foyer: Philosophie» (<Consolation de philosophie>, p. 53).
- 20 C'est une des vertus qu'Armand Strubel (2002, p. 194) reconnaît (malgré tout) à l'utilisation des allégories traditionnelles par Alain Chartier: «les réflexions sur le temps présent n'ont rien d'une analyse historique; elles se coulent dans un moule prédéfini, avec un petit nombre de schémas récurrents comme les vices et les vertus, les devoirs des «estats». Mais donner un sens au réel, c'est aussi le ramener à des catégories familières et rassurantes».
- 21 Voir Pomel (2000, p. 349–383); Minet-Mahy (2005, p. 405–406), met en rapport cette crise du sujet avec l'écriture du prosimètre chez Chartier.
- 22 Pour l'analyse des poèmes du <Livre de l'Esperance>, voir Rouy (1980, p. 337–349); Minet-Mahy (2005, p. 497–512).
- 23 Maupeu (2017, p. 201): se référant à Jérôme Baschet, Philippe Maupeu invite à situer la représentation par rapport à la «scène hyperthématische» des personnages rassemblés au chevet de l'auteur, et pour cette représentation de l'agonie, renvoie aux <Artes moriendo> mais aussi à une scène du <Livre du Pèlerin de vie humaine> de Deguileville (note 30: «Le pèlerin emporté dans la couche d'enfermeté reçoit tour à tour les menaces de Vieillesse et Maladie, et la visite de Charité

et Miséricorde, avant que la Mort ne l'assaille sur son grabat»). Sur la mort comme dispositif-cadre des visions, voir aussi Pomel (2000, p. 279–283).

- 24 Sur cette question voir Bayard (1999) et Chartier (1976). La première version de l'opusculo consacré à l'*'Ars moriendi'* aurait été composée vers 1408–1414, et puiserait son inspiration en particulier dans la troisième partie de l'*'Opus tripartitum'* de Gerson, mais cette œuvre s'ancre dans une tradition, bien installée dès le XIII^e siècle, de réflexions sur la bonne mort. La version courte, centrée sur les cinq tentations diaboliques, a connu une circulation importante, notamment en raison des illustrations, et la lutte pour la possession de l'âme est un motif très répandu dans l'illustration des livres d'heures, selon Roger Chartier.
- 25 Pour une réflexion sur les gestes codifiés associés au rituel de déploration, voir Alexandre-Bidon (1993, notamment p. 125–126): les manifestations ostensibles, sonores et gestuelles (pâmoison ou chute à terre, paumes des mains frappées, pleurs, embrasement du corps mort, marques infligées par les survivants sur leur propre chair) sont condamnées par les clercs, mais semblent avoir perduré tardivement dans la pratique.
- 26 On peut comparer par exemple le discours de Défiance (p. 14) aux vers 34–42 du prologue p. 2, dont certaines expressions évoquant les conditions de l'exil (*serf, chassés, a honte, dur regrait*: «serfs, chassés, honteusement, amer regret») sont reprises avec des variations (*regraictant, homme dechassé, honteux, servitude*: «regrettant, homme chassé, honteux, servitude»).
- 27 Sur cette critique, qui explique peut-être l'importance prise par le cadre du songe allégorique pour représenter l'au-delà, voir Pomel (2000, p. 233–246, et en particulier p. 244): «En se donnant ouvertement comme fiction, les récits allégoriques des XIII^e et XIV^e siècles échappent à la question de la vérité, du moins littérale».
- 28 Cette évolution propre à la fin du Moyen Âge est relevée par Strubel (2002, p. 322): «Le phénomène le plus frappant dans les textes allégoriques du XIV^e et du XV^e siècle est la multiplication et la fragmentation des instances, qui correspondent à des réalités de plus en plus variées, et de plus en plus difficiles à cerner avec le simple terme d'*«abstraction»* (Vergogne Instructive, Diverses Cogitations, Parfonde Pensée, Convoitise d'Honneur, Noblesse de Courage, Ardeur de bien faire et de glorieusement vivre, dans *«L'Advertissement au duc Charles»* de Chastellain; les acteurs de la *«Condamnation de Banquet»*, Clistere, Pilule ou Saignée...). Voir également les réflexions de Jonen (1974, notamment p. 164–173) sur les *«Personalallegorien»* (allégories personnelles) chez Chartier.

- 29** Notre interprétation diffère en ce sens de celle de Regula Meyenberg (1992, p. 174–177), qui parle uniquement de «visions» pour les deux modes de l'apparition allégorique: il s'agit dans les deux cas, malgré les configurations distinctes, d'une «forme d'investigation et d'interprétation de l'état d'âme en termes allégoriques», et Chartier pourrait ainsi suggérer «qu'il n'existe aucune différence de nature entre la vie de l'esprit qui rêve et l'activité de penser» (p. 177).

Bibliographie

Manuscrits

New Haven, Yale University Library, Beinecke 1216 ([en ligne](#)).

New York, Pierpont Morgan Library, M 438 ([en ligne](#)).

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 126 ([en ligne](#)).

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25526 ([en ligne](#)).

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8085 ([en ligne](#)).

Sources primaires

Alain Chartier: *Le Livre de l'Espérance*, éd. François Rouy, Paris 1989.

Alain Chartier: *Le Quadrilogue invectif*, éd. Florence Bouchet, Paris 2011.

Boèce: *La Consolation de philosophie*, éd. Claudio Moreschini, trad. et notes Éric Vanpeteghem, Paris 2005.

George Chastelain: *Le Livre de Paix*, éd. Tania Van Hemelryck, Paris 2006.

Guillaume de Machaut: *Le Jugement dou Roy de Navarre*, in: Guillaume de Machaut, *The Complete Poetry and Music*, vol. I: *The Debate Poems*, éd. et trad. R. Barton Palmer, avec Domenic Leo (art history) et Uri Smilansky (music), Kalama-zoo/Rochester 2016.

Sources secondaires

Alexandre-Bidon, Danièle: Gestes et expressions du deuil, in: Alexandre-Bidon, Danièle/Treffort, Cécile (éds.): *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon 1993, p. 121–133.

Armstrong, Adrian: Alain Chartier and the Rhétoriqueurs, in: Delogu [et al.] 2015, p. 303–323.

Bagoly, Suzanne: De mainetz aucteurs une progression: un siècle à la recherche du Parnasse français, in: *Le Moyen français* 17 (1985), p. 83–123.

Bayard, Florence: *L'art du bien mourir au XV^e siècle*, Paris 1999.

- Bouchet, Florence: A Good Carter as Guide: Imitating Alain Chartier (15th Century–Early 17th Century), in: Delogu [et al.] 2015, p. 324–353.
- Bouchet, Florence: Entendement et vérité. De la littérature et des autorités dans le «Livre de l’Espérance» d’Alain Chartier, in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33 (2017), p. 211–224.
- Cayley, Emma: Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context, Oxford 2006.
- Cayley, Emma/Kinch, Ashby (éds.): Chartier in Europe, Cambridge 2008.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle, 1300–1415, Paris 1993.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: À la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge, in: Modern language notes 116 (2001), p. 630–643.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Lyrisme de désir et lyrisme d’espérance dans la poésie de Guillaume de Machaut, in: Cerquiglini-Toulet, Jacqueline/Wilkins, Nigel (éds.): Guillaume de Machaut 1300–2000, Paris 2002, p. 41–51.
- Chartier, Roger: Les arts de mourir, 1450–1600, in: Annales. Economies, sociétés, civilisations 31/1 (1976), p. 51–75.
- Chiron, Pascale: Le «Labirynth de Fortune» de Jean Bouchet, imitation du «Livre de l’Espérance» d’Alain Chartier?, in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33 (2017), p. 253–271.
- Cropp, Glynnis M.: Boethius and the «Consolatio philosophiae» in XIVth and XVth-century French writing, in: Essays in French Literature 42 (2005), p. 27–43.
- Delogu, Daisy [et al.] (éds.): A Companion to Alain Chartier (c. 1385–1430), Father of french eloquence, Leiden/Boston 2015.
- Delogu, Daisy: Allégorie et subjectivité dans le «Livre de l’Espérance», in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes 33 (2017), p. 171–187.
- Doudet, Estelle: La personnalité poétique à l’aube de la Renaissance. George Chastelain et la filiation littéraire chez les Grands Rhétoriqueurs, in: Le Moyen français 57/58 (2005), p. 105–122.
- Jonen, Gerda Anita: Allegorie und späthöfische Dichtung in Frankreich, München 1974.
- Hoffman, Edward-Joseph: Alain Chartier, his work and reputation, New York 1942.
- Huot, Sylvia: Re-fashioning Boethius: Prose and Poetry in Chartier’s «Livre de l’Espérance», in: Medium Ævum 76/2 (2007), p. 268–284.
- Kelly, Douglas: Boethius as Model for Rewriting Sources in Alain Chartier’s «Livre de l’Espérance», in: Cayley, Emma/Kinch, Ashby (eds.): Chartier in Europe, Cambridge 2008, p. 15–30.
- Kinch, Ashby: De l’ombre de mort en clarté de vie: The Evolution of Alain Chartier’s Public Voice, in: Fifteenth Century Studies 33 (2008), p. 151–152.
- Kinch, Ashby: Chartier’s European Influence, in: Delogu [et al.] 2015, p. 279–302.

- Klibansky, Raymond [et al.]: *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris 1989.
- Marcoux, Robert: La liminalité du deuillant dans l'iconographie funéraire médiévale (XIII^e–XV^e siècle), in: *Memini* 11 (2007) ([en ligne](#)).
- Marfany, Marta: Le «Livre de l'Espérance» nommé «Curial». Transmission et réception aux XV^e et XVI^e siècles, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 33 (2017), p. 235–251.
- Maupeu, Philippe: Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Champion 2009.
- Maupeu, Philippe: Une image bien encontenancée. L'iconographie du «Livre de l'Espérance» d'Alain Chartier (manuscrit BnF fr. 126), in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 33 (2017), p. 189–209.
- McRae, Joan: Alain Chartier's «Livre de l'Espérance»: A Remodeling of Dante's *Commedia?*, in: *Digital Philology* 7/2 (2018), p. 230–249. ([en ligne](#): [10.1353/dph.2019.0002](https://doi.org/10.1353/dph.2019.0002))
- Meyenberg, Regula: Alain Chartier prosateur et l'art de la parole au XV^e siècle, Berne 1992.
- Minet-Mahy, Virginie: Esthétique et pouvoir de l'œuvre allégorique à l'époque de Charles VI. *Imaginaires et discours*, Paris 2005.
- Minet-Mahy, Virginie: Les systèmes de représentation de l'auteur et du lecteur dans le texte allégorique: figures idéales et vocations poétiques, in: *Le Moyen français* 57–58 (2006), p. 263–282.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Le rooil de oubliance. Écriture de l'oubli et écriture de la mémoire dans «Le Livre de l'Espérance» d'Alain Chartier, in: *Études de lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne* 1/2 (2007), p. 203–222.
- Palmer, Robert Barton: The Metafictional Machaut. Self-Reflexivity and Self-Mediation in the Two Judgment Poems, in: *Studies in the Literary Imagination* 20 (1987), p. 23–39.
- Pomel, Fabienne: *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris 2000.
- Philipowski, Katharina/Rüthemann, Julia: Introduction, in: Palmer, R. Barton [et al.] (éds.): *Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature*, Gainesville 2022, p. 1–23.
- Rouy, François: L'Esthétique du traité moral d'après les œuvres d'Alain Chartier, Genève 1980.
- Serchuk, Camille: The Illuminated Manuscripts of the Works of Alain Chartier, in: Delogu [et al.] 2015, p. 72–118.

- Strubel, Armand: *Grant Senefiance a. Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris 2002.
- Tabard, Laëtitia: «Le Livre de l'Espérance» et le mouvement du débat, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 33 (2017), p. 149–169.
- Tabard, Laëtitia: Alain Chartier, poète dessaisonné. Regards sur un maître en exil dans son siècle, in: Bernard, Mathilde [et al.] (éds.): *Être de son siècle (Moyen Âge–XVIII^e siècle)*, Fabula/Les colloques 2023 ([en ligne](#))
- Thiry, Claude: Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique, in: *Le Moyen français* 19 (1986), p. 203–244.
- Van Hemelryck, Tania: Le Modèle du prosimètre chez Alain Chartier. Texte et codex, in: Centre V. L. Saulnier (éd.): *Le Prosimètre à la Renaissance*, Paris 2005, p. 9–19.
- Viereck Gibbs Kamath, Stephanie A.: *Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England*, Cambridge 2012.
- Walravens, Cornelius Johannes Henricus: Alain Chartier, études biographiques, suivies de pièces justificatives, d'une description des éditions et d'une édition des ouvrages inédits, Amsterdam 1971.
- Wijsman, Hanno: Poésie, politique et emblématique dans un manuscrit enluminé. Le recueil Chartier d'Antoinette de Maignelais, maîtresse de Charles VII, in: Bouchet, Florence [et al.] (éds.): *Le pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422–1461)*, Paris 2020, p. 89–109.
- Zink, Michel: *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.
- Zumthor, Paul: *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris 1978.

Adresse de l'autrice:

Laëtitia Tabard
Le Mans Université
Laboratoire 3LAM
Avenue Olivier Messiaen
72000 Le Mans
E-Mail: laetitia.tabard@univ-lemans.fr