mythes. Celui qu'évoque aussi Marie de France, initiatrice d'une voie que l'histoire n'a pas suivie, mais qui demeure ouverte, ne serait-ce que dans le domaine éternel du rêve.

Un siècle après elle, dans une direction à peine différente, Jean de Meung évoquera, dans son *Roman de la Rose*, une idéologie tout aussi subversive[63]. Le ferment existait déjà dans les lais de Marie de France. Il allait faire lever la pâte, inciter l'individu, homme ou femme, à revendiquer son droit au bonheur dans le couple, fondé sur le choix personnel, sur la libre inclination des êtres. Marie de France ouvrait là une piste. Un sentier sinueux, semé d'embûches, dont nous ne voyons pas encore très bien aujourd'hui où il pourrait mener.

Jean FLORI
C.N.R.S.

63 — Cf. J.-Ch. Payen, *La Rose et l'utopie*, Paris, 1976, et, du même auteur, « Eléments idéologiques et revendications dans le Roman de la Rose », *Littérature et société au moyen âge*, Paris, 1979, p. 285 ss. et G. Duby, *op. cit.*, p. 83-118.

«Mon oroison entens...» Etude sur les trois opuscules pieux de Christine de Pizan*

De Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, le poète courtois — celui qui compose par rapport à l'esprit et aux valeurs de la cour — ne s'attarde guère à l'exercice de la poésie dévote. D'où l'on ne déduira pas précipitamment que la piété princière eût été conventionnelle ou insignifiante. Néanmoins il est probable que l'exaltation du désir et la célébration de la dame — en un mot la mise en forme d'un destin amoureux, reconnu comme la vocation de l'homme — ne s'accommode pas facilement de l'humilité fervente qui noue le dialogue avec l'invisible. Entre le réel et le surnaturel, l'idéal amoureux propose un triomphe du rêve peut-être incompatible avec la méditation sur les fins dernières. La dame peut être louée hyperboliquement, en des termes qui conviennent naturellement à la Vierge. Il est beaucoup plus rare, semble-t-il, en 1400, que la Vierge soit, dans ce milieu, la destinataire d'un hommage amoureux. Autrement dit, le panégyrique marial sert éventuellement le lyrisme courtois. Mais, pour la poésie curiale du commencement au XV^e^ siècle, on parlerait plus difficilement de courtoisie mariale.

Malgré tout, l'ambiance princière ne méprise pas le lyrisme pieux. Si les circonstances l'exigent, le poète courtois met son autorité, son savoir et son talent au service de la politique, sur laquelle, en dernier recours, peut-être, il sollicite le contrôle divin. Le lyrisme pieux, dans ce milieu, répercute une crise collective angoissante au présent ou à bref délai inextricable. Au vu des événements, le poète prévoit et pour-

* Cet article fixe le propos de la conférence que j'ai présentée le 4 avril 1990 au séminaire de M. François Suard, à l'Université de Paris X-Nanterre. Je le dédie avec plaisir à ce collègue et à ses étudiants.

voit : autre façon de suggérer qu'il sollicite la Providence. Ce qui ne l'empêche nullement, fût-ce dans un poème de donation ou de commande, de parler de lui-même, quand ce ne serait que par le choix éventuel des motifs, l'affleurement de la sensibilité, l'expression même. Parallèlement à l'œuvre d'« engagement », le poète, suivant ou devançant la demande aristocratique, peut composer ou recomposer, à partir des modèles en usage ou des nouveautés à la mode, des prières conformes aux goûts esthétiques du milieu dont il dépend. Son ouvrage se rattache aussi bien à un traité de sagesse qu'à un livre d'Heures. Par ses trois contributions — *Une Oroyson de Nostre Dame, Les XV Joyes rimees, Une Oroyson sur la Vie et Passion de Nostre Seigneur* — Christine de Pizan résume assez bien la situation du lyrisme pieux dans l'ambiance courtoise aux alentours de 1400.

Une Oroison de Nostre Dame

Commençons par l'étude périphérique. Dans les manuscrits, le poème est orné, complété, presque annoncé par un frontispice historié, une peinture liminaire dont le format carré s'accorde avec la perfection architecturale de la strophe et dont la légende est donnée en quelque sorte par le premier douzain. Des coins et des côtés de son cadre, ainsi que de la lettrine initiale (*O*) s'élèvent en s'incurvant, dans les marges latérale et supérieure, de grêles rameaux à boutons, terminés par des feuilles de lierre, comme pour figurer le verdoiement perpétuel du dessein pieux accompli par le texte ou par l'image.

On y voit Christine, coiffée de la *huve* et vêtue d'une robe longue, décolletée, à manches ouvertes, agenouillée devant la Vierge à l'Enfant assise et nimbée. Ou bien la représentation évite, à première vue, tout indice circonstanciel (de temps et d'espace)[1] en isolant la scène d'hommage par un fond de tapisserie sombre à rinceaux en volutes (Paris, Bibl. Nat., fr. 12779)[2], ou bien, honorée d'un trône d'ébénisterie surplombé d'un dais, la Vierge à l'Enfant, auprès de qui la suppliante est portraite à plus humble échelle, apparaît sur le pré, présence insolite indiquant sa venue d'un autre monde, mais un pré d'où s'élèvent des palmes stylisées qui sont un symbole marial[3].

1 — On dirait malgré tout, les couleurs aidant, notamment au sol (vert blond au manuscrit de Chantilly, Musée Condé, XX.B1.5, n°492 du Catalogue) que la Vierge reçoit dans son pavillon.

2 — Pourpre au manuscrit de Chantilly. Dans ce recueil, la peinture est très comparable à celle du manuscrit fr. 12779, encore que la donatrice y soit représentée de dos, visage levé de profil ; le cadre de l'image n'y donne pas naissance à des rinceaux. Une version un peu moins riche et habile — en somme préparatoire — du motif ?

3 — Ainsi dans le manuscrit de Paris, Bibl. Nat., fr. 836. Nous aurions souhaité contrôler

Bref: agenouillée, mains jointes ou offrant un opuscule relié et pourvu de fermaux[4], Christine s'est fait représenter comme une figure de l'intercession en présence de la Vierge. Par conséquent, l'image affirme d'emblée le pouvoir de la parole quant à susciter le surnaturel — sans taire l'assurance que vaut à l'auteur la conscience de son talent. Il faut considérer maintenant que les recueils où ce poème est inséré ont eu des destinataires princiers. Et, par exemple, le manuscrit de Londres, Brit. Libr., Harley 4431, confectionné pour Isabeau de Bavière, commence par une Dédicace en vers précédée par une peinture montrant la scène d'hommage du volume à la reine[5].

Le présent de l'opuscule à la Vierge est une mise en abîme de l'hommage du volume à la reine, au prince, à la princesse. D'après les apparences, la réciprocité du contrat social entre la personnalité princière et l'écrivain s'applique, transposée en une relation spirituelle, entre la Vierge et la suppliante. Ce qui, en fait, renverse la perspective, dans la mesure où le propriétaire de l'ouvrage, considérant cette *Oroison*, ne peut oublier qu'entre lui-même et la Vierge, Christine est l'intermédiaire indispensable et unique. C'est ainsi qu'entre la piété princière (ou plutôt: courtoise) et la Vierge, prend place le poète curial.

Après la miniature, le titre-annonce: *une oroison de Nostre Dame.* Littérairement, l'*oraison* se distingue de la prière en ce qu'elle est un discours pieux composé hors la tutelle d'un modèle dévot ou liturgique. Elle favorise par conséquent la nouveauté du propos et du style. En l'occurence, il s'agit d'une oraison *de* Notre-Dame; la destinataire ne fait par l'objet d'un complément d'attribution, mais d'un complément de propos: non requête *adressée à*, mais poème pieux *parlant de*. Le titre du troisième opuscule de Christine emploie la même tournure: *une oroison de la vie et Passion de Nostre Seigneur*; mais, dans ce dernier poème, le sujet suppose une suite d'arguments narratifs propices à la multiplication des invocations, ce qui n'est pas le cas dans le texte marial. Christine envisage donc Notre-Dame en tant que sujet littéraire (parmi d'autres): le titre suggère une nouveauté suscepti-

— c'est-à-dire confirmer ou nuancer — cette triple analyse iconographique en tenant compte de la présentation de l'*Oroison* dans le « manuscrit de la Reine » (Londres, Brit. Libr., Harley 4431). Malheureusement, nous n'avons pu avoir accès à l'article de Lucie Schaefer, « Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 10 (1937, p. 119-208).

4 — L'*Oroison* est considérée simultanément comme un hommage pieux, discours adressé au surnaturel, et comme un ouvrage dévot, objet littéraire résultant d'une application artisanale.

5 — *Œuvres poétiques* de Christine de Pisan publiées par Maurice Roy: III, hors-texte initial et pp. XXI-XXIV (P. Meyer); texte de la Dédicace, I, p. XIV-XVIII. Sur ce « manuscrit de la Reine », voir: Sandra Hindman, « The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library: A Reassessment », *The British Library journal*, 9 (1983), p. 93-123.

ble d'éveiller la surprise. Si l'image liminaire déclare l'efficacité spirituelle du poète courtois, le titre signale un essai de style curial de l'oraison[6].

Ce style ne substitue pas ses critères esthétiques au texte de la prière : il les lui juxtapose. Comme un refrain indispensable, le titre-incipit *Ave Maria* s'insère entre les strophes. Et Christine fait de même dans ses trois opuscules pieux avec des prières communes en latin. Références liturgiques ou invitations à la récitation, ces mentions alternant avec le discours rimé montrent que le poème dévot selon Christine maintient la séparation somme toute hiérarchique des deux langages, latin et français, comme des deux usages, ecclésial et curial.

Pourtant, l'auteur choisit, comme type de strophe, un gabarit peu usuel, semble-t-il, en ce milieu : le douzain d'Hélinant. D'où lui est venue l'idée de cette innovation ? Serait-ce de la lecture de Guillaume de Digulleville, largement représenté dans les librairies princières auxquelles Christine devait avoir accès ?[7]. Toujours est-il que cette forme s'adapte remarquablement au dessein de l'œuvre ; depuis son apparition, chez le cistercien de Froidmont ou le Reclus de Molliens, cette strophe-charnière, formée de deux sixains symétriques par leurs rimes en miroir, convient aux thèmes de la méditation, de l'oraison : le renversement du schéma des rimes à mi-parcours accuse le passage du divin au terrestre, du passé à l'avenir, du péché au repentir... N'importe qu'elle strophe de l'oraison de Christine présente, à mi-chemin, une bifurcation du propos. Le plus souvent, le douzain se partage avec une égalité rigoureuse entre l'invocation et la déprécation : la spécularité de la forme prévient la réciprocité du contrat.

La part laudative de l'invocation donne lieu presque systématiquement à des références aux saints qui se sont illustrés par leur contribution à la tradition mariale. Saint Bernard est cité six fois, en particulier à cause de son « saint sermon de l'Advent » (v. 27, 98, 135)[8], saint Jérôme, quatre fois, saint Augustin et saint Anselme deux fois, saint Ambroise une fois, comme le moine-écrivain Cassiodore. Or de telles références ne s'imposaient pas, dans la mesure où les *propriétés* mariales qui leur sont associées relevaient pour ainsi dire du domaine public (ou laïc) depuis longtemps. La référence signale par conséquent la déférence du poète courtois envers l'autorité spirituelle ou morale.

6 — Le titre de la pièce, dans la table des matières du manuscrit de Chantilly, est beaucoup plus commun : *Item une priere a Nostre Dame* (fol. 1 v°, avant-dernière ligne).

7 — Par exemple, aux vers 10697-10997 du *Pèlerinage de Vie humaine* (1330-1331), figure une prière abécédaire à la Vierge en 25 douzains d'Hélinant de mètre octosyllabe.

8 — Voir *Les Enseignements moraux*, strophe LXXIX : « Pour devocion acquerir Se tu veulz es livres querir Saint Bernard et aultres auteurs Te seront en ce fait docteurs », Ed. M. Roy, III, p. 39.

Ainsi, l'éloge de la Vierge, dont Christine restaure le caractère savant, est rehaussé par le chiffre *clergial*. L'oraison mariale, telle que la conçoit, pour le milieu curial, cet écrivain, remémore l'acquis des théologiens de préférence à l'invention des poètes.

De par sa situation et l'application de son talent, Christine connaissait l'usage des étrennes poétiques en milieu princier. Cette *Oroison* pourrait en être rapprochée pour en figurer même une sorte de transposition pieuse, surtout si l'on songe de surcroît à la triple allusion dont fait l'objet le *Sermon de l'Avent* de saint Bernard. D'après l'étude codicologique, cette pièce a été composée entre 1399 et juin 1402. On ne se tromperait guère en situant son achèvement au commencement de l'année 1402. Par ailleurs, le souci des affaires publiques et la réflexion politique de l'auteur suffisent à expliquer que cette *Oroison* soit ordonnée suivant la théorie des états du monde. Il s'agit d'une prière universelle, d'une série d'intentions énoncées suivant la hiérarchie sociale.

La chrétienté, l'Eglise, le clergé, le roi, la reine, monseigneur le dauphin, les enfants du couple royal, le duc d'Orléans, les oncles du roi, les enfants de sang royal, Charles d'Albert, le royaume de France, la chevalerie, le clergé et les bourgeois, les laboureurs, puis les trépassés, les femmes... Rien que de traditionnel, ou presque, dans cette revue qu'anime le souci protocolaire. Cependant, Christine s'efforce d'approprier la pétition au destinataire, dans un style économe, voire par euphémisme. Ainsi, l'inquiétude suscitée par l'état de santé du roi de France est dite sans ambage en quatre vers (v. 43-46) ; ou bien la discorde latente des oncles du roi (Bourgogne et Berry) apparaît préoccupante dans l'expression du souhait inverse (v. 103-106)[9] ; quant au frère du roi, Louis duc d'*Orliens*, son nom rime trop richement avec « *liens* (de l'anemi) » pour ne pas suggérer l'influence d'une tentation préjudiciable à son salut[10].

En d'autres termes, la supplication pour les personnalités nommément désignées n'oblitère pas la lucidité du moraliste. Courageuse lucidité, compte tenu de la situation dépendante de l'écrivain par rapport au mécénat princier. Justement, ce parti pris de justesse, même tempéré par la politesse du langage, permet de bien distinguer le poète courtois qui, par l'allusion exacte, écrit *au vrai*, du poète officiel qui compose *au mieux* jusqu'à l'illusion littéraire, et à plus forte raison du poète courtisan... La moraliste renonce à dénoncer : les faiblesses qu'elle constate se convertissent en motifs d'une prière qu'elle sup-

9 — « Pour les oncles du roy prier Je te vueil et mercy crier Que tu leur donnes paradis Le royaume en paix alïer... » strophe IX.

10 — V. 91-93 ; dans la strophe : « Trés pure qu'on ne puet louer Souffisemment... » (VIII).

plie la Vierge de faire exaucer. En retour, le propos de Christine montre implicitement aux dédicataires princiers, ses lecteurs éventuels, comment on peut détenir le pouvoir et rester humble.

Dans la poésie française, c'est la première fois, semble-t-il, qu'une prière mariale envisage par une revue des états d'attirer l'attention divine sur le cours des affaires politiques. Il s'agit, d'après, d'après sa destination, d'une prière courtoise en ce sens que la Vierge, sans guère apparaître sous les traits de la Dame idéale qui légitime un amour épuré en dilection, justifie son appellation cistercienne de « Notre-Dame », protectrice suprême et intercesseur naturel de tous les humains auprès de Dieu. Ce n'est pas un hasard, sans doute, si le premier poème pieux de Christine est marial. La prière « pour le devot sexe des femmes » occupe une place à part, la dernière (strophe XVII) et s'adresse au modèle féminin. Son féminisme, ainsi cautionné spirituellement, prédisposait l'auteur à intercéder pour le royaume de France auprès de la Vierge[11].

Les XV Joyes de Nostre Dame rimees

Dans les manuscrits de l'œuvre de Christine, où l'ordre de présentation des textes reflète la chronologie de leur composition, c'est une prière — dont on pourrait fixer la période d'achèvement au printemps de 1402 — qui succède à l'*Oroison*, aussi dissemblable qu'il est possible de celle-ci quant aux principes esthétiques. Il s'agit d'une paraphrase dont le dessein stylistique, assez singulièrement, consiste dans la sobriété des motifs et l'économie de l'expression. Ici encore, la progression du propos est scandée par la mention interstrophique de l'*Ave Maria*, comme si, même n'improvisant guère, Christine tenait à ne pas effacer la prévalence hiérarchique de la prière d'Eglise sur la piété laïque.

Aux premières années du XV^e^ siècle, le thème des Joies de la Vierge n'est pas neuf, on le sait : depuis environ deux-cents ans, ont fleuri les poèmes célébrant cinq, sept, neuf Joies[12], douze Joies même.

11 — Variantes du ms. de Chantilly (non pris en compte dans l'édition de M. Roy) : 36, n'en soyes et qu'en ciel l.r. — 77, de la teve — 107, T.b. donner sens detrier — 116, e.d. pechié defens — 136, Comme atous bien exploitiie — 139, m'o. Recors — 189, le Renom — 198, pregnancion — 210, t.p., oy ma voix. — A la lecture de cette version, et à constater certaines inadvertances dans la copie (v. 77, rime du même au même, et surtout v. 139, qui détruit la rime), nous avons acquis la conviction, contre G. Ouy et Chr. M. Reno (« Les Hésitations de Christine : Etude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pizan », *RLR* XCII, 1988, p. 265-286) que si le recueil de Chantilly est un manuscrit d'auteur, il n'est certainement pas autographe. Dommage.

12 — Un exemple, d'ailleurs fameux et réussi, attribué à Rutebeuf.

L'inventaire de ces Joies s'accroît dans la durée, par greffes successives d'éléments nouveaux, si bien que le thème confirme, au domaine de la prière, le principe organique et presque arborescent qui préside au développement de la littérature médiévale. Ce thème, avec le nombre de quinze Joies, est cependant arrivé à maturité.

Il existe d'innombrables versions des *XV Joies* en prose dans les livres d'Heures. Et, comme on sait aussi que la littérature médiévale ne manque pas d'opposer ouvertement la risée au sérieux, la dérision à la raison, à considérer la parodie que forment *Les XV Joyes de mariage*[13], on mesurerait assez le succès contemporain des *XV Joies de la Vierge*. Par contre, les versions rimées, aux deux derniers siècles du moyen âge, sont d'une extrême rareté. Hormis le texte de Christine de Pizan, on en connaît actuellement que deux exemples[14].

Tel est le premier élément de nouveauté souhaité par Christine, qui d'ailleurs le désigne dans le titre-annonce : *Les XV Joyes de Nostre Dame rimees*. En l'occurrence, la présentation poétique du thème correspond sans aucun doute aux aspirations esthétiques du milieu auquel est destinée cette paraphrase. La *seconde rhétorique* améliore la prière en prose, prosaïque à force de popularité, par une élégance, un raffinement, une distinction susceptibles de plaire dans l'ambiance courtoise.

Par ailleurs, le milieu aristocratique avait su manifester ici ou là, depuis longtemps, à l'encontre de l'édification dévote, une exaspération d'ailleurs compréhensible. Le clerc ne se sait pas toujours fastidieux. La cour des princes goûtait peu, sans doute, le sermon moral rapporté sur la paraphrase pieuse, et, hormis en Bourgogne, le parti pris de perfection sublime renouvelant l'invention laudative jusqu'à l'extravagance l'aurait sans doute impatientée. En la matière, le goût français prônerait plutôt une élégante sobriété.

Aussi, Christine se garde de l'improvisation des motifs et même de l'originalité de l'expression. Une comparaison de son poème avec le texte en prose a tôt fait de montrer la conformité de cette version rimée avec le modèle. Le talent poétique se réfugie dans la facture : il s'apprécie dans la difficulté de la *taille* formelle et dans l'habileté de la ciselure stylistique. Une esthétique classique, en somme, qui renoue d'ailleurs (l'auteur le sait-elle ?) avec une ancienne tradition médiévale où le *faire* du poème, suivant une conception formelle de l'esthétique, se limitait délibérément à la variation sur l'ordre des mots

13 — Composées aux alentours de 1400. Voir éd. J. Rychner, Droz-Minard, 1967, p. LXVI.

14 — « Recorder voil la joie premere Ke veroyment esteit riviere » par Martin, moine de Bury — 15 strophes d'Hélinant et un corollaire de 6 vers (Sonet/Sinclair, *Répertoire...*, n°1768) ; « Vierge, qui par ta digneté Par ta sainte humilité » — 519 octosyllabes à rimes suivies (Sonet, *id.*, n°2331).

du modèle[15] : mais c'était en un temps où la musique prévalait sur le texte dans l'œuvre lyrique.

Quinze Joies : autant dire, passé le quatrain d'introduction, quinze exercices de style ; plus précisément, quinze variations sur un schéma énonciatif d'une élégante sobriété. La présentation même de l'œuvre, dans les manuscrits, avec les initiales des strophes, de couleurs alternées et les mentions rubriquées des *Ave Maria* dans les interlignes, satisfait l'œil par l'équilibre des proportions et le fini, la perfection de la régularité. Les motifs de l'invocation, de la commémoration et de la supplication se partagent chaque strophe, traduits par les formes du vocatif, de l'indicatif et de l'impératif. Christine affermit la réciprocité de la Joie rappelée et du bienfait espéré, l'échange entre la Vierge et la suppliante. Moyennant l'exigence de ce dessein et la permanence du schéma, l'ordre, le volume et l'expression de chaque élément varient dans la phrase. Par le respect de ces règles mais aussi la souplesse du style, l'œuvre évite autant l'énumération monotone que l'improvisation pédante. La nouveauté de cette paraphrase repose sur la réussite d'une sorte d'éloquence naturelle[16].

Prière éminemment féminine, au demeurant, que celle des Quinze Joies[17] qui exalte une expérience exemplaire de la maternité. Où la vocation maternelle exulte, aussi. Le thème, par définition, élude les épreuves de la séparation, de la compassion et du chagrin. Or, Christine a connu cette leçon douloureuse de l'existence — l'éloignement d'un fils élevé en Angleterre, le décès prématuré de l'autre[18]. Les Joies signifient, sans doute, le bonheur de la maternité par le triomphe définitif de la Vie. Le modèle marial permet de les interpréter comme l'illustration pieuse et la garantie surnaturelle du salut féminin.

Une Oroison de la Vie et Passion de Nostre Seigneur

Essayons une nouvelle fois de renouer d'abord avec la présentation du poème. Dans le manuscrit préparé par le duc Jean de Berry (Paris, Bibl. Nat., fr. 836), une peinture carrée (fol. 63) précède le texte. Elle représente le Sauveur à demi relevé du tombeau et sou-

15 — Nous pensons par exemple à la série des *rondels* insérés dans les *Miracles de Nostre Dame par personnages* (vingt-cinq à cinquante ans avant que Christine n'écrive ces poèmes pieux).

16 — Variantes, au manuscrit de Chantilly : 5, doulce dame pucelle — 6, Par le s. — 8, vierge et m. — 39, d. s. Archedeclin — 43, et de .ij. p. — 46, a icelle j. — 56, aye s. —

17 — Strophe III : « Doulce dame, vueilles pitié avoir De mon ame pour ycelle leesce Que tu eus quant en ton ventre mouvoir Le Filz de Dieu sentis plein de sagece ».

18 — S. Solente, *Dictionnaire des Lettres Française, moyen âge* (Fayard, 1964), p. 184a.

tenu par un ange, devant la croix entourée des instruments de la Passion — qu'on appelait les « armes » du Christ de pitié. Sous l'image, en manière de légende, ces lignes[19] :

> Nostre Seigneur s'apparu a Saint Gregoire, pape, en sa contemplacion en telle semblance, et, pour la compassion qu'ot ledit Saint de la mort et Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist donna XIIII^{M} ans d'indulgence a quelconques personne qui diroit V fois la Pater Noster et l'Ave Maria par devocion devant tel ymage[20]. Et aultres papes qui depuis ont esté ont accreu l'indulgence tant qu'elle monte jusque a la somme de XX^{M} ans de vray pardon[21].

L'image reproduit l'épisode hagiographique nommé communément « La Messe de saint Grégoire » : comme le pape Grégoire le Grand célébrait l'eucharistie (et qu'un des assistants doutait de la transsubstantiation), le Christ de pitié apparut sur l'autel. En tant que tel, ce miracle n'est attesté ni dans la *Vie* de Jean le Diacre (vers 870), ni dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (vers 1250), ni dans *La Vie saint Gregore* (1326)[22]. La légende en viendrait de Rome, de l'église Sainte-Croix de Jérusalem où l'apparition aurait eu lieu. Ce thème va connaître au XV^{e} siècle une vogue prodigieuse. Toujours est-il qu'au répertoire des arts figurés, Louis Réau n'en cite qu'un exemple daté du XIV^{e} siècle : la chaire de la cathédrale de Pise, par Giovanni Pisano[23]. C'est dans le cours du XV^{e} siècle que cette scène

19 — Dans le manuscrit de Chantilly, où cette *Oraison* est un ajout (à partir de 1403), une peinture comparable apparaît en regard du texte, dans l'emplacement de la colonne b du folio 163v°. Le Christ se lève — sans l'aide d'un ange — d'un tombeau de pierre rose posé sur l'herbe. L'espace est fermé par une tapisserie rouge à rinceaux devant laquelle sont exposés les « instruments de la Passion ». L'espace blanc précédant et suivant l'image suggère que le commentaire référé à saint Grégoire devait figurer ici. Observons d'autre part que le texte de l'*Oraison* donné par ce manuscrit ne comporte pas de mention interstrophique du *Pater Noster* (non plus, d'ailleurs, que d'espace interstrophique). Nous ne sommes pas loin de penser que c'est après avoir composé (et même fait transcrire au net) son texte, que Christian a songé à en enrichir le sens et la portée par la référence à la « Messe de saint Grégoire » ; alors seront apparues les mentions du *Pater Noster* (au nombre approximatif de 60, soit 12 × 5) d'une part pour assurer la relation du texte avec l'image de piété, et d'autre part pour unifier la trilogie des opuscules pieux. La consultation du manuscrit permet probablement de reconstituer les phases de la composition de l'œuvre.

20 — 14 000 ans d'indulgence : ce compte figure dans le manuscrit de Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 2705, fol. 20.

21 — Nous copions le texte de l'édition (III, p. III, n. I). L'éditeur en a mal interprété la portée.

22 — Ces trois textes hagiographiques font état cependant d'un élément qui, plus tard, va s'amalgamer au motif de l'apparition, dans le thème de la messe miraculeuse : l'incrédulité d'une dame qui allait communier et le miracle de l'hostie convertie en un doigt de chair (*Vie* de Jean le Diacre, II, 41 ; *Légende dorée*, trad. J.B.M. Roze, Garnier-Flammarion, 1967, I, p. 229 ; *La Vie saint Georges*, éd. O. Sandqvist, Lund, 1989, v. 1141-1212, et pp. 16-23).

23 — *Iconographie de l'art chrétien*, III (*Iconographie des saints*), p. 614 (vol. 2). Cette chaire de Pise a été terminée en 1310. Il existe d'autres exemples italiens datant de la première moitié

va se répandre, et par exemple on ne la trouve ni dans les *Belles Heures* de Jean de Berry (achevées en 1408-1409), ni dans ses *Très Riches Heures* (terminées en 1416). En résumé, la peinture commandée par Christine et la légende qui l'accompagne pourraient bien être une des premières attestations françaises du crédit porté au miracle de «la messe de saint Grégoire». Et l'on saisit alors le dessein de l'auteur : justifier la valeur de l'*Oroison* dont le thème principal, la réminiscence de la Passion, bénéficie de l'intercession de saint Grégoire, et ajouter un surcroît de profit spirituel à sa récitation [24].

Une *oraison*, c'est-à-dire une composition ménageant l'invention ou l'arrangement personnel du thème pieux — et cette dernière pièce fait signe à l'*Oroison de Nostre Dame*. Mais une composition reprenant, et développant au besoin, les données de la piété d'Eglise : alors cet opuscule fait pendant aux *XV Joyes rimees*. Et très délibérément, par le schéma formel d'abord, puisque les deux poèmes emploient le quatrain décasyllabe à rime croisées, alternant naturellement, pour le second, avec «la» *Pater Noster*. Et l'on peut être plus précis : la deuxième strophe de la dernière pièce, celle qui commence à traiter le sujet, après l'invocation liminaire, l'adresse déprécative au destinataire, comporte des timbres de rimes pareils à ceux de la dernière strophe des *XV Joyes* : cette reprise ou cette rencontre suggère une continuité ; la correspondance phonématique évoque une formule d'enchaînement.

Le sujet apparente mieux encore les deux textes, puisque tous deux sont des prières historiées, événementielles, fondées sur la leçon des Ecritures, recueillant d'une part les faits marquants de l'existence de la Vierge (dans le registre de la joie), d'autre part, avec un luxe de détails, ceux de la vie du Christ. L'entrelacement de ces deux existences rapproche naturellement les deux poèmes par une correspondance thématique que nous relevons ci-après :

du XIV[e] siècle. Pour la France, Emile Mâle fait remonter la plus ancienne attestation iconographique à 1374. Fin XIV[e]-début XV[e], la représentation de cette scène est encore rare ; on la trouve toutefois dans les manuscrits de Paris, Bibl. Nat., lat. 10528, fol. 20 (*Heures* de Marguerite de Clisson) et lat. 18026, fol. 196 v°. Voir *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France* (Paris, Armand Colin, 1931), notamment p. 101. Pour des exemples (peintures, tapisseries) répandus en Europe fin XV[e]-début XVI[e], voir André Michel, *Histoire de l'Art*, IV[2], p. 884-893 ; V, p. 285 et V[2], p. 904.

24 — Puissance de l'image et de sa légende : l'inventaire dressé en septembre 1523, sur ordre du roi François I[er], de la bibliothèque du duc de Bourbon, à Moulins, lors de la saisie de ses biens, mentionne cette *Oroison*, dans la description du recueil (actuellement Paris, Bibl. Nat., fr. 836) sous le titre : «(...) une belle oraison de Sainct Gregoires...» (éd. M. Roy, I, p. XI). Par contre, l'inventaire en question passe sous silence les deux poèmes marials qui prennent place avant *Le Dit de la Pastoure* : le genre serait-il passé de mode ?

Thèmes	*Oroison de Nostre Seigneur*	*XV Joyes*
Annonciation	strophe III	strophe I [25]
Nativité	strophe IV	strophe IV
Visite des Bergers	strophe V	strophe V
Oblation des Rois	strophe VII	strophe VI
Offrande au Temple	strophe VIII	strophe VII
Apparition du Ressuscité	strophe LVII	strophe XII
Ascension	strophe LIX	strophe XIII
Pentecôte	strophe LX	strophe XIV

Le cœur de l'*Oroyson de Nostre Seigneur* remémore la Passion, et, par sympathie, la Compassion de la Vierge. La Pitié de la Mère occupe la strophe 37, le don de Jean à la Vierge la strophe 42 et la Douleur de la Mère la strophe 53 [26]. Ainsi, le poème complète et nuance l'Evangile marial des Quinze Joies par une représentation intégrale de l'expérience de la Mère. L'existence du Fils est commémorée aussi à travers la sensibilité de la Vierge.

Autre façon de dire que cette longue oraison pourrait illustrer la notion d'« écriture féminine », par le *rendu* précis de la souffrance, l'amplitude de la sensation, et aussi par la probable destination de l'opuscule. Veut-on assurer la correspondance de l'œuvre avec le quintenaire de prières lié, pour l'obtention de l'indulgence, à l'image-objet de piété de la « Messe de saint Grégoire », ce n'est pas forcer excessivement le texte que d'y deviner cinq ensembles narratifs [27], et, quoi qu'il en soit, le nombre des *Pater Noster* évoqués entre les strophes constitue un multiple approximatif de cinq. Cependant le récit de la Passion occupe les quatre cinquièmes du texte [48]. La Compassion de la Mère y est *recordée* par une femme. Et, déjà, l'application de Christine à la chronologie de la Passion pourrait refléter son intention de dédier le poème plutôt au « dévot sexe des femmes ».

Dès la strophe 12, la narration ralentit par la multiplication des étapes du chemin de croix. Depuis le soir de la Cène jusqu'au matin de la Résurrection, le détail de la remémoration allonge la durée. Les

25 — Nous suivons la numérotation de l'édition, qui n'enregistre pas le quatrain liminaire de cette prière.

26 — Christine reprend une association de termes et de rime traditionnelle dans la poésie des Douleurs : « Mere » — « amere » (v. 165-167). A noter qu'il n'est pas question, à la différence de l'iconographie mais conformément aux Textes, de Vierge défaillante.

27 — Strophes I-XII ; à peu près XIII-XXVIII, XXIX-XXXV, XXXVI-XLVIII ; XLIX-LX.

28 — Strophes XIII à LX.

différentes séquences sont d'ailleurs ordonnées et scandées par l'indication des heures. Ces tranches temporelles s'équilibrent quant à la *taille* poétique du propos. La lecture égrène six quatrains environ pour trois heures. Ainsi :

Matines	strophe XVI	Jésus prisonnier des Juifs ;
Prime	strophe XXII	Jésus conduit chez Pilate ;
Tierce	strophe XXVIII	Jésus condamné chez Pilate.
Nonne	strophe XLVII	Jésus rend l'esprit ;
Vêpres	strophe LII	Jésus descendu de la croix ;
Complie	strophe LIV	Jésus mis au sépulcre.

L'attention à la souffrance suscite les Heures de la Passion. De fait, cette *Oraison* se rapproche des *Heures de la Croix*, dévotion d'une ampleur considérable aux deux derniers siècles du moyen âge[29] et qui témoigne du sentiment « doloriste » de la piété de ce temps[30].

Entre la strophe 28 et la strophe 47 prendraient place les heures de sexte et de midi. C'est ici que la narration s'attarde le plus au détail pour donner à l'émotion le maximum d'intensité, la douleur occupant très cruel, et l'indiscrétion de l'observation exerce une sorte de fascination : le pathétique y prend place dans le pittoresque. L'auteur ne nous épargne rien, ni la souffrance éprouvée à ôter la robe « qui aherse Aux plaies fu » (v. 123-124), ni « La cruaulté des Juifs nonpareille Qui a cordes pour au trou avenir Fort l'autre main tirerent... » (v. 129-131), ni la « douleur [...] inextimable Quant la croix fu levee atout le corps » (v. 139-140)[31]. Quant au sentiment de sympathie qu'éprouve la suppliante, il s'exprime avec une sorte de violence passionnée, qui parfois ressemble à une transposition mystique de l'emportement amoureux : « te pri qu'a mes besoings je cuere A toy et tu me prengnes en tes mains » (v. 111-112), « Ta Passion en mon cuer sans desmettre Veuilles fichier... » (v. 115-116), « O mon Seigneur, envoie moi fontaine De plour... » (v. 125-126), « Emprains en moy, sans partir, le recors De la douleur... » (v. 138-139), « Fay que mon cuer puisse en toy tout poser » (v. 152).

29 — La substance du texte en est connue par des centaines de versions.

30 — De là, notre Chemin de croix dans les églises.

31 — D'où vient cette série de détails atroces si, comme il est probable, Christine ne l'a pas inventée ? On la chercherait en vain dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Il est possible en revanche que l'enquête serait plus fructueuse du côté des *Méditations sur la Vie du Christ*, rédigées en Italie vers la fin du XIII^e^ siècle et que Jean de Berry avait fait traduire en 1380. De fait, le texte de Christine peut être rapproché de certaines enluminures illustrant le cycle de la Passion, dans les livres d'Heures du duc de Berry. Voir par exemple les *Belles Heures*, Draeger, 1975, fol. 141 v° (le Christ cloué à la croix — *Sexte*, par Herman de Limbourg, vers 1408-1409). Ces détails cruels figurent aussi dans l'*Orologe de devotion* de Jean Quentin, et dans Jean Gerson, *Exposit. in Passion*. Voir E. Mâle, *op. cit.*, p. 90.

L'art de Christine se fait serviteur de l'émotivité[32]. De cette présentation du martyre, de cette présence de la souffrance, la suppliante attend de recevoir une sorte de stigmate moral. On peut y voir une imitation implicite de la Compassion de la Vierge, autant qu'un effet de la nécessité interne de l'œuvre : veuve prématurément, Christine a subi l'épreuve de la mort d'un fils. Ainsi, des trois poèmes pieux, cet opuscule est peut-être le plus personnel. Et l'on comprend enfin ce qui, dans la perspective de la prière, justifie l'exaltation affective aussi bien que la pénible acuité de la sensation : ce type d'oraison consiste à *reciter* (v. 2) une aventure sacrée qui situe la Rédemption à l'horizon du sacrifice : c'est une prière narrative. Mais le monde de la récitation tient dans le terme de *recorder* (v. 4) plutôt que dans la notion de *remembrer* : mieux que remémorer, reconstituer par un acte de mémoire, il s'agit de « repasser dans son cœur ». C'est ainsi que le partage de la souffrance et la confidence de l'émotion préparent l'exaucement de la prière[33].

Le poète courtois applique peu son talent à la poésie pieuse, fût-elle mariale. L'hommage à la Vierge peut représenter une saison affective où le cœur serait préservé des intermittences : ainsi de Guillaume de Machaut dans ses deux lais marials ou de Jean Froissart spiritualisant (dans un lai encore) le « joli Buisson de Jonece » en Buisson ardent. Alors le texte convertit l'expression du lyrisme amoureux pour définir une vocation nouvelle, si ce n'est simplement pour essayer la souplesse de la rhétorique. Ou bien le recours religieux, dédié ou consacré au prince, trahit une situation de crise morale ou d'inquiétude politique. Après un Guillaume de Machaut qui, dans le *Confort d'Ami*, réconfortait Charles le Mauvais captif en méditant des exemples bibliques[34], Christine apporte une contribution décisive à l'orientation mariale de ce recours, peut-être parce que la confiance spirituelle rejoint, dans la figure prestigieuse de la Vierge, l'engagement féministe.

32 — Joachim du Bellay, dans *La Défense*, livre II, chapitre 11 : « Pour conclure ce propos, saiches, Lecteur, que celuy sera veritablement le poëte que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, ejouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà & là à son plaisir ». — Christine de Pizan, cent-cinquante ans plus tôt...

33 — Variantes, au manuscrit de Chantilly : pas de rubrique — 5, par le c. — 8, n. carnacion — 16, et n. souffrir q. — 25, te f.o. — 28, q. tu euz a. — 39, mes f.e. — 48, envie d.v.m. — 51, qui m.c. — 57, qu'aourant a.t.p. — 64, A t. aourer — 77, en reverence — 84, t. dist digne mort — 90, qui s.c. — 91, a l'atache — 94, qui ou ch. — 191, ta digne f. — 126, comment f.e. — 135, a la cr. — 162, q. demanda p. — 176, que p. — 213, ou s. — 215, Q.d. moy et m. — 233, c. Assumpcion — 240, Qui s. —

34 — Voir en particulier : Robert Deschaux, « Guillaume de Machaut consolateur d'illustres exclus », *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales, Senefiance*, n°5, Aix-en-Provence, 1978, p. 59-67.

Virtuellement, il s'agit d'une poésie de commande, dont la destination, pourtant, n'altère pas la probité. Dans la première oraison, des vérités sont bonnes à dire, moyennant l'élégance d'un euphémisme qui laisse en suspens la désillusion du moraliste. Rien n'est avancé, du point de vue théologique, sans la garantie de l'autorité ou de la tradition pieuse. Sincérité d'écrivain, probité d'auteur, ambition *clergiale*: la poésie pieuse de Christine peut se définir par ces traits, plus originaux qu'on ne croit, appliqués à cette époque au féminin. Et cette féminité ne se renie pas, mais au contraire s'affirme: le «devot sexe des femmes» fait l'objet d'une invocation spéciale dans le premier texte, après les laboureurs et... après les âmes du Purgatoire, de sorte que, sous une apparente humilité, s'esquisse un renversement hiérarchique. Au demeurant, la notion d'«écriture féminine» suffirait à définir la nouveauté de ces poèmes, quand ce ne serait, à côté de l'intention féministe et de l'expérience de la maternité, que par le témoignage précis sur la cruauté des hommes (on ne peut s'empêcher de penser à Marie de France dans *Yonec*).

Nouveauté thématique, aussi, et avant tout: Christine contribue aux «Heures de Notre-Dame» avec ces *XV Joyes* dont elle parfait l'énoncé par la rime. Elle est la première, sans doute, à composer par une série d'invocations une prière pour le royaume; on peut tenir aussi pour une nouveauté cette longue méditation versifiée sur la «Vie et Passion de Nostre Seigneur», notamment avec l'adjonction du motif relatif à la légende de saint Grégoire. Et ces poèmes ne vont pas être sans écho dans le milieu courtois. Par exemple, la prière pour la France que Charles d'Orléans compose, sous la forme d'un chant royal, trente ans plus tard, peut être rapprochée de cette *Oroyson de Nostre Dame* que le prince aura lue, sans doute, dans la «librairie» familiale; quant au détail de l'*Oroyson de Nostre Seigneur*, il n'est pas sans anticiper la dévotion particulière que va manifester René d'Anjou pour les instruments de la Passion.

Gérard GROS
Université de Paris IV-Sorbonne