



HAL
open science

Evolution narrative et polyphonie littéraire dans l'oeuvre de Geoffrey Chaucer

Jonathan Fruoco

► **To cite this version:**

Jonathan Fruoco. Evolution narrative et polyphonie littéraire dans l'oeuvre de Geoffrey Chaucer. Littératures. Université de Grenoble, 2014. Français. NNT : 2014GRENL003 . tel-01126976

HAL Id: tel-01126976

<https://theses.hal.science/tel-01126976>

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Langues, littératures et sciences humaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Jonathan FRUOCO

Thèse dirigée par **Denis BONNECASE**

préparée au sein du **Laboratoire EA3016 – Centre d'Études sur
les Modes de la Représentation Anglophone (CEMRA)**
dans l'**École Doctorale n° 50 – Langues, Littératures et Sciences
Humaines**

Évolution narrative et polyphonie littéraire dans l'œuvre de Geoffrey Chaucer

Thèse soutenue publiquement le **24 octobre 2014**

devant le jury composé de :

M. Denis BONNECASE

Professeur des Universités, Université Stendhal-Grenoble 3 (Directeur)

M. Jean-Marie FOURNIER

Professeur des Universités, Université de Paris 7-Diderot (Rapporteur et
Président du Jury)

M. Marc PORÉE

Professeur des Universités, ENS de la rue d'Ulm (Rapporteur)

M. Philippe WALTER

Professeur Emérite, Université Stendhal-Grenoble 3 (Membre)



Table des matières

Remerciements	4
Notes sur les textes et traductions	5
Introduction	6
I. Polyphonie et plurilinguisme en Angleterre : du haut Moyen Âge à l'émergence des vernaculaires.....	19
Partie 1 Situation linguistique de l'Angleterre médiévale.....	19
A. Poésie, prose et plurilinguisme	19
B. Naissance du vieil-anglais	23
C. Christianisme et influence norroise	29
D. Invasion normande et plurilinguisme	34
Partie 2 Émergence des vernaculaires européens	42
A. Mouvement européen	42
B. Angleterre, hérésie et traduction.....	46
II. <i>Fin'amor, Stil Novo</i> : les premières influences sur Chaucer.....	53
A. Poésie, prose et plurilinguisme	53
B. Chrétien de Troyes et le genre romanesque.....	55
C. De l'Âge d'or au <i>Roman de la Rose</i>	63
D. <i>Dolce Stil Novo</i>	75
E. Chaucer et les premières influences courtoises	82
III. Évolution narrative.....	90
A. <i>The Book of the Duchess</i>	91
B. <i>The House of Fame</i>	98
C. De <i>Anelida and Arcite</i> au <i>Parliament of Fowls</i>	114
IV. L'accomplissement narratif de <i>The Book of Troilus and Cryseide</i>	122
A. Médiévalisation du <i>Filostrato</i> de Boccace	123
B. <i>Persona</i> poétique et authentification narrative dans la <i>Commedia</i> et <i>Troilus</i>	129
C. Dialogisme et médiation	140
V. Hybridation et indépendance poétique dans <i>The Legend of Good Women</i>	156
A. Prologue : vision onirique et poésie narrative	158
B. Exercice de style : de l'improvisation à l'abréviation	167
C. Du comique au pathos	180

D. Parodie et ironie.....	188
E. Posture narrative et conclusion ironique	195
VI. Place du dialogue extradiegétique dans <i>The Canterbury Tales</i>	202
A. « General Prologue », caractérisation et lecture dramatique	204
B. Place du dialogisme dans les <i>Tales</i> et positionnement de Chaucer en tant que pèlerin	210
C. Dialogue extradiegétique	213
Conclusion.....	241
Table des annexes.....	250
Annexes	251
Annexe 1 : Carte linguistique des îles britanniques aux environs de l'an 1000	251
Annexe 2 : L'Heptarchie aux alentours du VIIe siècle	252
Annexe 3 : L'empire romain et les tribus germaniques	253
Annexe 4 : Historique de la poésie courtoise française : de la <i>Chanson de Guillaume</i> au <i>Roman de la Rose</i>	254
Annexe 5 : Défis de John Gower à Geoffrey Chaucer.....	255
Index.....	256
Noms et oeuvres.....	256
Thèmes et notions	263
Bibliographie.....	267
Sources primaires.....	267
Études critiques	269

Remerciements

De nombreuses personnes m'ont apporté leur aide ou leurs encouragements durant ces quatre années de doctorat. Je tiens à remercier, en particulier, Messieurs les Professeurs Thomas Alan Shippey et Mohamed Benrabah pour leur soutien et leur générosité, Madame le Professeur Crystal Downing pour m'avoir rassuré sur la légitimité de mes recherches et Monsieur le Professeur Denis Bonnacase pour ses conseils et sa confiance.

J'aimerais également remercier Monsieur le révérend chanoine Gavin Ashenden, dont l'aide, alors que mes recherches étaient dans une impasse, s'avèra des plus précieuses.

Enfin, je suis très reconnaissant à Mlle Alice Cipolletta d'avoir partagé ses connaissances d'italianiste, et à Monsieur Cyril Fruoco et Mlle Charlotte Dietze pour leurs relectures de mes premiers chapitres.

Notes sur les textes et traductions

Les citations des œuvres de Geoffrey Chaucer proviennent intégralement du *Riverside Chaucer*, édité par L.D. Benson et F.N. Robinson (3^e édition, Boston : Houghton Mifflin, 1987). De même, les extraits de la *Divina Commedia* sont tirés de l'édition introduite par Bianca Garavelli et annotée par Lodovico Magugliani (Milan : BUR, 2008), tandis que leur traduction est tirée de *Dante : œuvres complètes*, éditée par Christian Bec (Paris : Librairie Générale Française, 1996).

Les citations et traductions de *L'Énéide* proviennent, quant à elles, des volumes édités par Maurice Rat (Paris : Éditions Garnier Frères, 1955), et les extraits du *Decameron* de l'édition de Vittore Branca (Milan : Mondadori Editore, 1998).

Enfin, les passages du *Roman de la Rose* font référence à l'édition d'Armand Strubel (Paris : Le Livre de poche, 1997), alors que les citations d'*Erec et Enide*, *Cligès*, *Le chevalier au lion* et *Le Chevalier de la Charrette* sont tirés respectivement des éditions de Jean-Marie Fritz (Paris: Le Livre de Poche, 1992), Michel Rousse (Paris: Éditions Flammarion, 1990) et Catherine Croizy-Naquet (Paris: Honoré Champion, 2006).

Toutes les autres traductions, à moins que cela ne soit mentionné, sont celles de l'auteur.

Introduction

Étudier l'œuvre de Geoffrey Chaucer n'a de nos jours plus rien de surprenant tant la réputation du poète anglais n'est plus à faire. Déjà loué de son vivant comme grand philosophe et artisan de la *fin'amor*, son influence fut telle qu'il fut progressivement considéré par la critique comme le père de la littérature anglaise. En effet, en choisissant d'écrire dans sa langue natale à une époque où le latin et le français dominaient tant le monde intellectuel que diplomatique et religieux, il permit à la langue anglaise de s'affirmer et de s'ouvrir à de nouveaux courants de pensée, et ainsi de s'inscrire dans une dynamique et une tradition de dimension européenne. De fait, si l'on embrasse la terminologie romantique, Chaucer pourrait être défini comme un de ces génies-mères qui enfantèrent de par leur influence la tradition littéraire de leur pays respectif (ce fut par exemple le cas de Dante en Italie, de Rabelais en France, ou encore d'Homère en Grèce) (Bakhtine, 1970b, 128). Cette notion permit aux romantiques de s'intéresser de nouveau au passé et de comprendre que les œuvres des grands auteurs contiennent les germes assurant la fécondation de la littérature des siècles suivants : tout comme Virgile éclaire Dante de sa lumière à travers la *Divina Commedia*, ces génies-mères illuminent le chemin que les générations futures doivent emprunter (*Ibid.*). Ou comme Chaucer l'écrit lui-même dans *The Parliament of Fowls*, « out of olde bokes, in good feyth, / Cometh al this newe science that men lere » (v. 24-25). C'est donc de cette façon qu'il nous faudra ici apprécier Chaucer, en tant que point de focalisation du passé et racine de l'avenir.

Il demeure cependant très difficile d'étudier Chaucer sans perdre de vue ce qu'il représentait véritablement pour ses contemporains. Les concepts de la critique moderne, héritée des conventions des siècles précédents, tendent à attribuer au canon chaucérien des valeurs ou des attentes qui lui étaient alors parfaitement étrangères. Chaque époque met ainsi en avant une différente image de Chaucer : tandis que certains soulignaient la grandeur de sa poésie courtoise, d'autres dénonçaient sa légèreté et son côté enfantin ; là où d'aucuns attaquaient ses vers les plus grivois, beaucoup restaient insensibles à son humour, ou ne voyaient plus que cet aspect de son œuvre (Brewer, 1966b, 240)... Tout comme Hamlet recommande aux acteurs de placer « the mirror up to Nature » (Act 3, Scène II), Chaucer semble refléter les qualités de chaque critique et de son époque, créant ainsi une toile d'une grande richesse permettant une constante redécouverte de sa production littéraire.

L'idée même de définir Chaucer en s'appuyant sur des marqueurs temporels tels que le Moyen Âge et la Renaissance est héritée de l'humanisme, et pose par conséquent des problèmes sérieux lorsqu'il devient nécessaire d'associer le poète à une tradition européenne plus vaste. E.R. Curtius propose de ce fait de considérer notre histoire littéraire et culturelle dans le cadre d'un présent continu : « European literature is coextensive in time with European culture, therefore embraces a period of some twenty-six centuries (reckoning from Homer to Goethe). » (Curtius, 1953/1990, 12) L'historien G.M. Trevelyan suggère également que le Moyen Âge ne s'acheva qu'au XVIII^e siècle, où il fut remplacé par une Révolution Industrielle qui eut bien plus d'influence sur l'évolution de notre monde que la Renaissance (G.M.T., *English Social History*)¹. De même, C.S. Lewis recommande de se méfier d'une utilisation trop généralisée du terme « Renaissance » qui est de plus en plus utilisé afin de créer un semblant d'unité dans une période de notre histoire particulièrement mouvementée et hétérogène :

Thus the 'imaginary entity' creeps in. Renaissance becomes the name for some character or quality supposed to be immanent in all the events, and collects very serious emotional overtones in the process. Then, as every attempt to define this mysterious character or quality turns out to cover all sorts of things that were there before the chosen period, a curious procedure is adopted. Instead of admitting that our definition has broken down, we adopt the desperate expedient of saying that 'the Renaissance' must have begun earlier than we had thought. (Lewis, 1954, 55)

Des auteurs comme Chaucer, Dante ou même Saint François d'Assise rejoignent ainsi bien malgré eux le groupe très ouvert des hommes de la Renaissance. Or, un concept si vague, nous dit Lewis, ne peut avoir aucune utilité dans une analyse littéraire. L'idée de Renaissance sera donc ici comprise comme une renaissance des connaissances fondée sur les écrits classiques, tout comme l'humanisme sera entendu comme l'étude critique accompagnant l'enseignement des lettres grecques et du latin (Lewis, 1954, 18).

L'image de Chaucer évolua donc à travers les siècles. Ses contemporains avaient déjà un grand respect pour son œuvre, le louant comme homme de lettres, linguiste, moraliste, poète

¹ Voir Curtius, 1953/1990, 24.

et homme de science. Certains, comme Henry Scogan, Thomas Usk ou John Lydgate se considéraient comme ses élèves et il en était de même pour Thomas Hoccleve qui écrivit un portrait de Chaucer en 1412, désormais conservé dans le British Museum (MS Harley 4866), dans lequel il pleure sa disparition privant le pays d'une rhétorique égalant celle d'Aristote, Cicéron et Virgile (Brewer, 1966b, 243-246).

Ainsi, après avoir été loué en son temps pour la qualité de sa rhétorique, Chaucer gagna le XVI^e siècle de façon moins conventionnelle, dans la mesure où il devint sujet à de nombreux débats. Décrit dans un premier temps comme un radical à cause de l'attribution de textes anticléricaux et lollards² dont il n'était pas l'auteur (ce qui ne signifie pas pour autant que Chaucer ne s'intéressait pas aux questions morales et théologiques de son temps, bien au contraire), il fut d'abord récupéré par les humanistes, qui le remerciaient d'avoir enrichi la langue anglaise par ses influences latines, avant d'être critiqué pour l'archaïsme de sa langue (Brewer, 1966b, 250-251). Il devint, en d'autres termes, un des arguments de la controverse visant à purifier l'anglais : sa langue était en effet si obscure qu'il devenait, au fil des ans, aussi étranger que le grec ou le latin, ce qui lui donnait par conséquent une plus grande légitimité aux yeux des hommes de lettres voulant se débarrasser des influences latines héritées de l'humanisme. Toutefois, cette dynamique s'estompa rapidement et Chaucer quitta progressivement le devant de la scène au profit de poètes plus modernes. Jusqu'à Spenser, son rôle dans l'histoire de la littérature anglaise était encore comparé à celui de Virgile mais son influence finit par s'estomper puisqu'après 1560, il n'était plus associé qu'à Ennius, le père de la poésie latine et dont seuls des fragments de l'œuvre survivent encore de nos jours. Il fallut de ce fait attendre la fin du XVII^e siècle pour que la critique redécouvre ses poèmes grâce à la mise en place à l'université d'Oxford des premières études de vieil-anglais (Brewer, 1966b, 252-254).

L'un des grands tournants de la critique chaucérienne eut toutefois lieu à la fin du XVII^e siècle dans la préface de *Fables, Ancient and Modern* (1700) de John Dryden. En effet, Dryden établit en quelques pages seulement les grandes lignes suivies par ses successeurs deux siècles durant. S'il nuance son jugement concernant sa métrique, qu'il juge irrégulière, ainsi que son côté grivois, il associe en revanche Chaucer à Boccace en remarquant qu'ils avaient un style similaire, une ambition commune mais également qu'ils étaient tous deux auteurs de « novels ». Or Dryden n'entendait pas par « novels » (Dryden, 1909-1914) le terme

² Le terme « *lollard* » désignait en Angleterre les partisans de John Wyclif, s'opposant à l'ordre religieux et social du Moyen Âge.

moderne de « roman » mais plutôt ce que le français nomme communément « nouvelle », c'est-à-dire de courtes histoires. Cependant, comme le signale D.S. Brewer, « it was a prophetic use of the word » (Brewer 1966b, 257), puisque Dryden s'intéressait au réalisme des descriptions de Chaucer, qui lui donnaient le sentiment de voir ses ancêtres vivre et interagir sous ses yeux. Brewer ajoute à ce sujet que Dryden est de cette façon parvenu à créer un lien entre le passé et l'avenir de la critique chaucérienne :

The eighteenth century saw the rise of the novel proper, with its claim to represent life with realism, its opportunities for vicarious experience, its unqualified demand for sympathy with people whom the novelist pretends are more or less ordinary (*Ibid.*, 257).

L'habitude fut donc graduellement prise durant le XVIII^e siècle de le considérer comme un auteur de « romans », une habitude encore vivace de nos jours et que certains critiques tentent d'abandonner (Brewer, 1966b, 258). Le réalisme de Chaucer est certes remarquable mais il n'est qu'un des nombreux échos de l'intertextualité de ses influences et se concentrer sur cet aspect nous pousse à oublier que la conception de la poésie au Moyen Âge était différente de la nôtre. Même si Chaucer commença à la fin de sa carrière à envisager son œuvre sous forme de livres (il nomme par exemple *Troilus and Criseyde*, « *litel bok* » (V. v. 1786)) et bien qu'il encourageât le lecteur du « Miller's Prologue » à tourner la page « and chese another tale » (v. 3177), il restait principalement lu en public. De fait, ne pas prendre en compte cette caractéristique a tendance à obscurcir notre vision de sa poésie³. En mettant l'accent sur l'art avec lequel il brosse ses personnages, voire sur la dimension dramatique des protagonistes de *The Canterbury Tales* ou encore sur l'aspect psychologique de *Troilus and Criseyde*, nous n'évitons pas les distorsions car notre réaction est corrompue et conditionnée par les théories modernes du genre romanesque.

Cela ne signifie pas pour autant qu'une nouvelle approche du canon chaucérien en ce début de XXI^e siècle est impossible. Chaucer a, comme nous l'avons relevé, incité chaque nouvelle

³ Le terme public sera par conséquent utilisé dans cette étude afin de décrire l'audience de Chaucer. Le terme « lecteurs » aurait tendance à limiter notre réaction à sa poésie à ces quelques derniers siècles et à exclure celle de ses contemporains.

génération de lecteurs à apporter ses propres réponses et à interpréter sa création avec un regard neuf. Nous fonderons donc notre étude, non pas sur un réalisme chaucérien désormais devenu un lieu commun de la critique, mais sur un autre trait caractéristique du genre romanesque.

Car c'est bien la dimension romanesque et résolument moderne de son œuvre qui permet une constante réinterprétation de ses écrits. Chaucer a ainsi longtemps été considéré comme le père de la langue anglaise et de sa poésie, affirmation ayant bien souvent condamné à l'oubli plusieurs siècles de littérature, qu'elle soit orale ou écrite. J.R.R. Tolkien affirme par exemple:

If you have ever heard that Chaucer was the 'father of English poetry', forget it. English poetry has no recorded father, even as a written art, and the beginning lies beyond our view, in the mists of northern antiquity (Tolkien & Tolkien, 2013, 225-226).

Si Chaucer est le père de poésie anglaise, que dire dès lors des auteurs de *Beowulf*, *The Wanderer* ou *The Battle of Maldon*? Aussi importante que soit sa contribution poétique, Chaucer est de bien des façons le père de la prose anglaise polyphonique. En effet, comme l'écrit Curtius, « We have modernized the railroads, but not our system of transmitting tradition » (Curtius, 1953/1990, 16), ce qui implique que les spécificités du roman tel que nous le concevons aujourd'hui sont les héritières d'une littérature plus ancienne. Mikhaïl Bakhtine retrouve ainsi des traces embryonnaires du roman et de sa prose bivocale dans l'Antiquité et dans des genres bien différents du roman : nouvelles réalistes, satires (celles d'Horace par exemple), biographies et autobiographies (*Apologie de Socrate...*), rhétorique (diatribe), genre historique et épistolaire (lettres de Cicéron à Atticus...) sont autant de genres littéraires ayant contribué à la naissance du roman tel que nous le concevons depuis le XVII^e siècle. « Partout, ce sont les embryons d'une véritable orchestration romanesque du sens par le truchement du plurilinguisme » (Bakhtine, 1978, 187). La littérature médiévale et ses variantes narrative et lyrique que sont les hagiographies, confessions et autres représente ainsi une première phase de développement de ces embryons. Le genre romanesque a su intégrer ces divers éléments mais également permettre leur développement à chaque nouvelle étape de l'évolution de la littérature européenne. Bakhtine précise à alors que le genre

vit du présent, mais [qu'] il SE RAPPELLE toujours son passé, son principe. Le genre, est dans le processus de l'évolution littéraire, porteur de la mémoire littéraire. Et c'est précisément ce qui le rend capable de garantir L'UNITÉ et LA CONTINUITÉ de cette évolution (Bakhtine, 1970, 124-125)

Ainsi, bien que les origines du genre romanesque remontent aux classiques de l'Antiquité, nous concentrerons toutefois notre étude sur la littérature vernaculaire médiévale et sur sa relation avec la poésie de notre auteur.

En effet, la réception de la poésie courtoise et de la *Divina Commedia* de Chaucer a depuis longtemps été acceptée, ce qui valut au poète d'être décrit par Eustache Deschamps comme le « Dieux en Albie⁴ » de la *fin'amor* et son œuvre d'être qualifiée par Lydgate comme « Dante in Inglissh » (Lydgate, 1923, 9, v. 303). Toutefois, Chaucer ne se contentait pas de traduire ou d'adapter ses sources, il les transformait et leur donnait une nouvelle dimension, ce qui grâce à cette herméneutique⁵ enrichissait par la même l'intertextualité de son œuvre. Est-il alors possible de considérer que l'assimilation de ces influences courtoises permit à Chaucer de dépasser l'autorité de Dante et d'ainsi féconder ce que Bakhtine définit comme la polyphonie littéraire ?

Afin de répondre à cette question il est nécessaire de se pencher d'aussi près que possible sur la situation linguistique de l'Angleterre médiévale et sur l'évolution du genre romanesque, sans quoi il serait difficile de comprendre la relation entre les théories de Bakhtine, le plurilinguisme et le rapport de Chaucer avec ses influences littéraires.

En prenant ainsi comme postulat que le langage est un organisme évoluant naturellement, il est possible de définir toute une variété de facteurs environnementaux l'influençant de façon endogène ou exogène. Lorsque des groupes ethnolinguistiques différents viennent à se côtoyer à cause d'une augmentation de l'interaction sociale ou d'une situation de colonialisme (politique ou religieux), nous nous retrouvons face à un contact des langues. Ainsi, selon Uriel Weinreich, plusieurs langues sont dites en contact lorsqu'elles sont utilisées alternativement par les mêmes personnes, ce qui peut engendrer un certain degré de bilinguisme⁶. Le contact

⁴ La ballade est intégralement reproduite dans Chaucer, 2010, 712.

⁵ L'herméneutique est la théorie classique d'interprétation et traduction des textes.

⁶ Voir à ce propos : Poplack, 1979.

des langues permet par exemple à de nouvelles formes linguistiques d'exister (comme l'explique Dante, « Dico autem 'formam' et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vocabulorum constructionem et quantum ad constructionis prolationem⁷ », Dante, 1991/2005, 14) mais aussi à d'anciennes formes de disparaître ou d'être modifiées, voire simplifiées. Une distinction est ainsi habituellement faite entre deux types de changements linguistiques, avec d'une part des changements sur le court terme ciblant principalement le lexique et la graphie et, d'autre part, ceux agissant sur le long terme, modifiant la syntaxe et la morphologie. Or il va être nécessaire dans une société plurilingue d'attribuer une fonction différente à chaque langue, ce qui entraîne inévitablement une réflexion sur son prestige (latent ou apparent). Ainsi en devenant la langue officielle de la religion et du savoir, le latin fut auréolé d'un prestige longtemps inégalé qui assura son hégémonie. En revanche, l'on attribua au vieil-anglais un tout autre rôle dans la société anglo-saxonne, puisqu'en dehors de son importance en tant que vernaculaire (prestige latent), il demeura très présent dans les domaines littéraires et juridiques. Néanmoins, bien que ce genre d'aménagement linguistique permette de se faire une idée de la distribution *politique* des langues, il n'est guère possible d'occulter sa distribution sociale. Cette dernière notion sous-entend d'ailleurs l'existence de stratifications sociales, ce que Bernard Barber définit comme « le produit de la différenciation et de l'évaluation sociales » (Labov, 1976, 95). Toutefois, cela n'implique aucunement l'existence de castes sociales spécifiques et rigides, bien au contraire. Comme William Labov l'écrit dans *Sociolinguistique*, cela signifie

simplement que le fonctionnement normal de la société a produit des différences systématiques entre certaines institutions ou certaines personnes, qui ont été hiérarchisées d'un commun accord sur une échelle de statuts ou de prestige. (Labov, 1976, 95-96)

En d'autres termes, il peut être nécessaire, afin de progresser socialement, d'adopter la langue et la culture la plus prestigieuse disponible (cela est tout aussi vrai aujourd'hui qu'il y a seize siècles), ce qui est généralement suivi par une forme extrême d'acculturation, à savoir l'assimilation culturelle, et par une assimilation linguistique. Néanmoins, un phénomène de cette ampleur ne peut se répandre dans un pays entier de façon aussi homogène que les

⁷ « je dis « forme » aussi bien par rapport au lexique qu'à la syntaxe et à la morphologie »

envahisseurs ou les missionnaires le souhaiteraient, les résidents des provinces étant habituellement plus conservateurs dans leur usage de la langue et plus résistants aux phénomènes culturels de grande ampleur que les habitants des métropoles. Ces notions de prestige, d'aménagement linguistique et de stratification sociale sont donc essentielles dans notre analyse, puisqu'elles permettent de comprendre que lorsque Chaucer composa ses premiers poèmes il était déjà l'héritier d'une culture fondée sur le croisement de grandes civilisations ayant laissé leurs marques tant dans l'évolution culturelle du pays, que dans l'enrichissement de la langue anglaise. Cette diversité culturelle et ce plurilinguisme sont alors intégrés par les auteurs qui retranscrivent consciemment ou non dans leur œuvre une stratification révélant les premiers pas de la littérature sur le chemin de la polyphonie littéraire.

Toutefois, le fait d'avoir recours aussi bien aux outils de la sociolinguistique que de la philologie n'implique pas pour autant une orientation systématique de cette étude vers les sciences du langage. En effet, la linguistique n'est pas ici une fin en soi, et comme le note Brewer, « Literature is the formalisation of language at its greatest intensity of meaning » (Brewer, 1966a, 10) et le simple fait de séparer la linguistique de la littérature aurait pour effet de priver les lettrés d'un outil analytique de premier plan et les linguistes d'un corpus d'une richesse infinie. Voilà pourquoi il sera essentiel de présenter brièvement l'évolution de la langue anglaise depuis la domination romaine de Britannia jusqu'à l'accession des langues vernaculaires à l'écrit, en passant par l'établissement de l'Heptarchie, les raids vikings et l'invasion normande en 1066 afin de comprendre le contexte dans lequel Chaucer entra dans le monde poétique et sa relation à la polyphonie.

Chaucer tenta ainsi progressivement d'exprimer la plurivocalité dont il était l'héritier mais ce ne fut qu'en associant les spécificités de la *fin'amor* et du *Dolce Stil Novo* qu'il parvint à conférer à sa poésie une dimension de plus en plus polyphonique.

En effet, les troubadours et les trouvères français, après s'être coupés de la poésie latine puis médiolatine⁸, tirèrent du mode de vie courtois une poésie nouvelle mêlant sentiments et chevalerie, tandis que les clercs oeuvraient, en parallèle, à l'élaboration des chansons de geste et des romans arthuriens. Quelques années après Chrétien, toutefois, Guillaume de Lorris mit

⁸ La poésie troubadouresque privilégie deux innovations majeures puisqu'elle introduit la rime et le rythme syllabique du vers (qui se distingue du rythme vocalique fondé sur la quantité des voyelles longues et brèves), ainsi que des formes strophiques (Voir à ce sujet Zumthor, 1963).

de côté l'aspect chevaleresque et accentua son traitement des sentiments au sein d'une œuvre allégorique, *Le Roman de la Rose*. Cet usage de l'allégorie permit alors à Guillaume de diversifier ses personnages, laissant derrière lui le rôle de héros au profit d'une suite de personnifications représentant les différentes facettes de l'esprit humain. Cet artifice permit à Guillaume de mettre en place une structure narrative d'une grande ingéniosité dans laquelle le poète est à la fois le narrateur, le rêveur et une représentation allégorique des jeunes amants. La force de la voix de l'auteur est ainsi réduite, laissant place à un rapport dialogique dans lequel le narrateur n'est plus maître mais seulement témoin. Jean de Meun apporta quelques années après la mort de Guillaume une conclusion au *Roman de la Rose* mais ne put conserver la structure de son prédécesseur. Si le dialogisme fut réduit par l'éclatement de la stratégie narrative de Guillaume, Jean introduisit toutefois dans le poème des éléments propres à une tradition bourgeoise⁹ caractérisée par le rire carnavalesque, opposant par la même la plurivocalité populaire à la rigidité de l'aristocratie courtoise.

Le *Roman de la Rose* devint par conséquent une œuvre féconde qui influença le développement de la littérature européenne durant des siècles. Le Trecento italien vit ainsi la naissance d'un style hérité de la poésie française. Cependant là où les troubadours et les trouvères faisaient de la passion amoureuse un objet de vénération, les partisans du *Dolce Stil Novo* (notamment sous l'influence de Brunetto Latini) firent de cette même passion un outil de transcendance menant à un renouveau spirituel. Dante exposa mieux que quiconque, à travers le personnage de Béatrice, cette transition entre une allégorie de l'amour condamnable car dominant les sens (comme c'est le cas dans sa *Vita Nuova* et dans le chant V de l'*Inferno*) et une passion transcendante menant à l'illumination.

Lorsque Chaucer se rendit pour la première fois en Italie en 1373, il découvrit pourtant un pays profondément déchiré tant sur le plan politique que linguistique, économique et social. Or ce clivage était tel qu'il influença profondément la poésie d'hommes tels que Boccace, Dante ou Pétrarque. Consciemment ou non, les poètes italiens avaient intériorisé ce sentiment de déchirement et l'exprimaient à travers leur production artistique respective. De fait, en assimilant comme il le fit la poésie italienne, Chaucer, dont la conscience avait largement été marquée par le plurilinguisme et le multiculturalisme anglais, parvint à retranscrire cet

⁹ La tradition bourgeoise est définie par un attachement à la place publique où différentes voix se mêlent et se croisent, tandis que les membres de l'aristocratie sont par opposition marqués par un conventionnalisme étranger à la vie populaire.

éclatement dans une littérature de plus en plus polyphonique liant à la fois la structure narrative courtoise, la pluralité italienne et la plurivocalité anglaise.

Toutefois, même si la réception de Dante libéra le potentiel de la poésie de Chaucer, celui-ci démontra dès sa première œuvre majeure, *The Book of the Duchess*, une capacité à jongler avec ses sources et à les compiler de façon à faire ressortir de cette intertextualité des nuances de sens jusque là rarement prises en compte. N'étant alors pas familier avec la poésie italienne, il réarticula les procédés narratifs de la *fin'amor* afin de se démarquer de poètes tels que Guillaume de Machaut ou Jean Froissart et de présenter une première alternative au conventionnalisme courtois. Ce ne fut pourtant qu'à partir de *The House of Fame* que Chaucer prit véritablement la mesure du potentiel de sa stratégie narrative. Il fit alors de son narrateur, ici nommé Geoffrey, un artifice permettant, grâce à une libération de l'art dialogique, de mettre en lumière certaines des idées mises en avant par Dante dans la *Commedia*. En remettant notamment en question la réception de la littérature, Chaucer tenta de démontrer que la notion de vérité possède une portée personnelle : de fait, là où Dante authentifiait son poème en se plaçant sous l'égide de Dieu, Chaucer reconnaît, notamment à travers une narration bivocale, l'aspect artificiel de *The House of Fame* en soulignant à plusieurs reprises la fragilité d'une histoire basée sur un instrument aussi faillible que l'esprit humain.

Ainsi, même s'il avait démontré une certaine maturité artistique dans *The House of Fame*, Chaucer était encore en pleine évolution créatrice, cherchant de bien des façons à équilibrer ses influences courtoises et italiennes. *The Parliament of Fowls* fut à ce titre une nouvelle étape majeure dans sa carrière dans la mesure où il parvint finalement à associer de façon effective la tradition aristocratique courtoise, le rire carnavalesque et la richesse de la poésie du Trecento (dans ce cas précis, de la *Teseida* de Boccace). Il réduisit pour ce faire son narrateur au rang de témoin passif, refusant d'affirmer une quelconque forme d'autorité auctoriale, et le confronta à une intertextualité allant de Boccace à Alain de Lille, avant de le plonger dans une formidable cacophonie parlementaire traduisant la plurivocalité et la polyphonie populaire. En équilibrant de la sorte valeur aristocratique et bourgeoise, Chaucer mit en avant une nouvelle vision de son art poétique, progressivement libéré des conventions de la *fin'amor* et reflétant de plus en plus une vision d'un monde pluriel et en devenir.

Ce ne fut pourtant qu'avec *The Book of Troilus and Criseyde* qu'il parvint à dépasser ses influences littéraires. En s'intéressant au *Filostrato* de Boccace, Chaucer abandonna pour la

toute première fois le modèle allégorique courtois qui fournissait le cadre narratif de ses poèmes précédents, au profit d'un mode de représentation pseudo-historique. En choisissant cette structure narrative Boccace avait quelques décennies auparavant fait un premier pas en direction d'une esthétique propre à la Renaissance, toutefois Chaucer s'en servit afin de revenir aux origines mêmes du genre romanesque. Pour cela il procéda à une médiévalisation du poème de Boccace afin de présenter, notamment, une vision de la *fin'amor* plus en accord avec la doctrine médiévale de Chrétien ou de Guillaume de Lorris. Il put alors opposer à l'histoire de Paolo et Francesca de l'*Inferno* V une conception de l'amour révélatrice des effets positifs et négatifs de la littérature.

Après avoir défendu l'idée que l'Histoire dépend d'une juxtaposition de points de vue souvent contradictoires dans *The House of Fame*, Chaucer fit ainsi de *Troilus and Criseyde* une expérience de lecture. Son narrateur, opérant toujours en parallèle à celui de la *Commedia*, devint un témoin historien offrant une vision objective de la romance de Troilus et Criseyde, ainsi que des réactions personnelles relatives au sort des personnages. Là où Dante prétendait joindre récit objectif et commentaire subjectif, fiction et Histoire, tout en souhaitant conserver son rôle de guide, Chaucer suggéra, en détruisant toute authentification du récit, que l'intégrité d'une histoire est forcément altérée par la volonté du narrateur. Ce faisant, il présenta une vision du genre romanesque étonnamment moderne dans laquelle les personnages ne sont plus dépendants de la volonté unique de l'auteur et dans laquelle aucune voix ne domine les débats. Malgré le désir du narrateur d'influencer ou non le cours du récit, la relation dialogique qu'il entretient avec son univers empêche toute domination monologique. Le narrateur de *Troilus and Criseyde* souhaitait ainsi altérer l'intégrité de son histoire, ne voulant pas atteindre l'étape centrale de la trahison, mais il ne put en dépit de ses protestations empêcher l'inévitable. De même dans la *Commedia*, le narrateur dantesque voyait son œuvre comme un instrument guidant le lecteur sur le chemin de la rédemption ; pourtant Chaucer n'en fit rien et retourna nombre de ces idées contre elles-mêmes.

Troilus and Criseyde marqua par conséquent la fin d'une étape majeure dans la carrière de Chaucer. La réception de ses influences littéraires atteignit en effet un degré tel qu'il fut contraint de dépasser le genre poétique ayant fait sa renommée afin de pouvoir continuer à innover. *The Legend of Good Women* fut alors pour lui l'occasion de tourner une page : laissant derrière lui la poésie lyrique et le code courtois, il entreprit de composer un recueil de poèmes narratifs brefs dans lequel il pourrait à la fois laisser libre cours à la pluralité dont il est l'héritier et continuer de défendre une certaine vision de la littérature.

Toutefois, si Chaucer parvint jusque-là à présenter la polyphonie de son univers poétique grâce au rapport dialogique que sa persona entretenait avec l'œuvre, la nature même de *Good Women* l'obligea à changer d'approche. Afin de faire accepter la transformation de sa poésie et l'innovation dont elle est porteuse, Chaucer fut forcé de présenter son légendaire comme une commande. Le Dieu Amour lui demande ainsi dans le Prologue de composer ce recueil en pénitence d'une faute commise à l'encontre du code courtois, ce qui lui donne l'opportunité d'introduire très tôt la thématique de son récit tout en justifiant la nature quelque peu orthodoxe de cette nouvelle œuvre. Mais pour cela Chaucer dut se mettre en avant comme auteur et non plus comme simple narrateur passif. Il fit alors émerger la plurivocalité par hybridation, c'est-à-dire par la juxtaposition harmonieuse d'éléments disparates : passant du pathos, à la comédie, à l'ironie et la parodie, il montre toutes les dimensions de la passion amoureuse lorsque celle-ci est libérée du conventionnalisme courtois. Sa volonté de présenter la différence qu'il peut exister entre le monde de la littérature et l'expérience réelle est donc rendue possible par ce croisement d'effets et de genres. Chaque légende est ainsi dotée d'une voix qui lui est propre et qui propose une vision unique de l'amour et du monde.

Néanmoins, si Chaucer fait honneur à l'hybridation, sa présence tout au long du légendaire présage du retour de sa persona poétique dans les *Canterbury Tales*. L'auteur du Prologue est en effet présenté comme un homme fidèle à Amour et prêt à tout pour se faire pardonner ses fautes. Il entame ainsi la rédaction de ces hagiographies mais s'éloigne progressivement des termes de sa pénitence : le courtisan du Prologue, qui nous encourageait à nous méfier des apparences tout en rappelant qu'il est le seul homme auquel on peut faire confiance en amour, n'hésite plus à rire ou attaquer les dames vertueuses dont il est censé faire l'éloge. De même, il ne se prive pas de signaler son ennui et sa lassitude dans plusieurs légendes, chose que la critique a souvent interprétée littéralement, ce qui va le mener à reproduire le schéma qu'il nous décrit depuis sa première hagiographie. Car comment conclure un ouvrage soulignant le contraste entre la réalité et les conventions si ce n'est en devenant l'avatar de l'amant déloyal ? Chaucer nous enseigne en effet dans *Good Women* que les apparences sont souvent trompeuses et il illustre ainsi son propos en trompant doublement son public puisqu'il abandonne le légendaire sur un récit inachevé. Il nous fait dans un premier temps croire grâce au Prologue qu'il compose un poème courtois avant de s'écarter des codes de la *fin'amor* et après nous avoir attiré dans ce monde brutal et violent, il nous y abandonne. Ultime pirouette narrative par laquelle Chaucer prend la fuite en même temps que l'époux d'Hypermnestre et nous laisse seuls avec une femme condamnée à mort le soir de sa nuit de noces par la folie de

son père et la couardise de son mari. En d'autres termes, si la persona poétique n'entre jamais en relation dialogique avec le légendaire, l'auteur lui-même contourne la monologie grâce à une hybridation soulignant habilement toute l'ambiguïté de son poème et servant à affirmer son autorité d'auteur sans pour autant étouffer la polyphonie.

Il n'est donc pas surprenant de retrouver la persona poétique chaucérienne dès les premiers vers des *Canterbury Tales*. Toutefois Chaucer va encore une fois chercher à innover en poussant l'hybridation de *The Legend of Good Women* à un degré supérieur : les contes racontés par les pèlerins, dont Chaucer fait désormais partie, vont maintenant donner corps à cette idée d'hybridation mais ne vont plus se contenter de simplement se juxtaposer harmonieusement. Chaque conte va alors participer à la cacophonie ambiante, car lorsque les pèlerins s'interrompent mutuellement, se disputent et se répondent, Chaucer fait s'opposer différentes visions de la littérature et du monde grâce à un dialogue extradiégétique entre les genres. En d'autres termes, là où sa stratégie narrative consistait autrefois à établir un rapport dialogique entre la voix du narrateur et celle de ses personnages (donc au cœur de la diégèse), il approfondit désormais la polyphonie de son œuvre en créant un dialogue non plus entre les personnages, mais bien entre les différents genres associés à leurs contes. De fait, les *Canterbury Tales* est une œuvre très moderne, car elle donne au dialogue l'opportunité de se développer autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la narration.

I. Polyphonie et plurilinguisme en Angleterre : du haut Moyen Âge à l'émergence des vernaculaires

Partie 1 Situation linguistique de l'Angleterre médiévale

A. Poésie, prose et plurilinguisme

Avant de s'intéresser véritablement à la situation linguistique de l'Angleterre médiévale, il est important, dans le cas de notre étude, d'expliquer en quoi une telle analyse, aussi brève soit-elle, est importante. En effet, se fonder sur les théories de Mikhaïl Bakhtine implique de comprendre ce qui unit la linguistique et la littérature, ou l'art en règle générale.

Dans son *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine part du principe que toute idéologie (religion, science, littérature ou autres) est fondamentalement un système de signes, et se fait pour l'occasion précurseur de l'application littéraire de la sémiologie en se livrant à un exercice qui n'est pas sans ressembler aux travaux de Roland Barthes sur les mythes. La linguistique est ainsi une science générale englobant un vaste réseau de disciplines et de sous-structures, dont le but est essentiellement sociologique. En d'autres termes, les réactions de chaque organisme, de chaque sous-structure, bien que subjectives et individuelles, prennent une dimension sémiologique en devenant les signes d'une matrice linguistique et en rejoignant le vaste système du langage (Bakhtine, 1978, 12). La langue est donc dialogique puisqu'elle intègre une relation *sociale* entre ces divers organismes, ou pour reprendre une terminologie chomskyenne, « Literature is one form of performance » (Chomsky, 2008).

Au cours de ses études, Bakhtine vint à considérer Fiodor Dostoïevski comme le créateur de ce qu'il nomme le roman polyphonique, un roman essentiellement fondé sur le dialogue. Selon le critique russe, le romancier s'exprime à travers non pas tel ou tel personnage, mais bien par la structure globale de son œuvre. Dans sa préface à la traduction française de *l'Esthétique et théorie du roman*, Michel Aucouturier note que, « [l]oin de faire du personnage un « il » enfermé dans un réseau de déterminations (la nature humaine, le type social, le caractère psychologique), il en fait un « tu », une liberté » (Bakhtine, 1978, 14). En d'autres termes, Dostoïevski provoque ses personnages, il les interroge et les force à réagir. Or, Bakhtine montre que ce jeu d'écoute du discours est fondé sur le langage utilisé par l'auteur, sur ce jeu entre deux voix, deux intentions qui se croisent, se mêlent, s'opposent, se complémentent et se contredisent (*Ibid.*). Il pensait que la philosophie dostoïevskienne reposait sur cet échange et qu'elle n'est pas enfermée dans une conscience unique que l'on

pourrait représenter par un monologue. Elle est au contraire en perpétuel mouvement, va et vient entre les esprits dans une forme de dialogue jamais interrompu.

Bakhtine révolutionne donc l'étude du roman en liant théories littéraires et linguistiques, sans pour autant écarter la poésie, ce qui, dans le cas de Chaucer, nous intéresse particulièrement. Les formalistes russes définissaient un langage poétique par opposition à un langage pratique, et considéraient les formes prosaïques comme motivées par la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés narratifs (Bakhtine, 1978, 16). Le langage était ainsi réduit au rang de médium dont l'unique but était de transmettre, et qui ne pouvait s'approcher de la même façon en fonction du genre littéraire. Toutefois Bakhtine refusa d'établir une distinction entre une poétique de la langue adaptée à la poésie et une autre adaptée à la prose, et bien qu'il relevât la différence entre les deux formes, il les rapprocha en tant qu'actes langagiers. Les saussuriens, notamment, en subordonnant le langage à des normes abstraites, perdaient de vue son aspect vivant ; Bakhtine, quant à lui, posa que, sans la parole qui l'anime, le langage n'est rien et que, sans le dialogue, la parole si fige et meurt. C'est cette orchestration des structures du dialogue qui est au centre du discours romanesque, et qui contraste fortement avec un discours poétique délivré par une voix unique dont l'autorité ne peut être remise en cause (Bakhtine, 1978, 17). Un premier lien entre roman, poésie, langage et polyphonie est donc dors et déjà établi.

Malgré ces observations, notre question initiale demeure en suspens : en quoi ces théories peuvent-elles justifier une analyse de la situation linguistique de l'Angleterre médiévale ? Le fait est que Bakhtine associa rapidement la naissance du genre romanesque aux révolutions critiques et intellectuelles qui marquent par définition l'émergence d'un vernaculaire face à un superstrat omnipotent. Dans une telle situation, le langage n'est plus passif mais devient actif : on s'en empare afin de le remodeler, de le relativiser mais surtout de le revitaliser. Cette remise en question d'une langue unique (idée qui nous traiterons plus loin dans ce même chapitre) fut particulièrement vivace dans le genre parodique et folklorique, étant donné que celui-ci substitue, par le biais d'un rire universel, le comique au sérieux. Il considérait ainsi qu'il fallait chercher dans cette culture antique du rire les premières traces du roman polyphonique, et que se développait alors une attitude nouvelle vis-à-vis du langage. C'est l'avènement des vernaculaires qui permit au rire d'affaiblir l'unicité du langage :

Des phénomènes tels que les grossièretés, les jurons, les obscénités sont les éléments non officiels du langage. Ils sont, et étaient considérés, comme une

violation flagrante des règles normales du langage, comme un refus délibéré de se plier aux conventions verbales : étiquette, courtoisie, piété, considération, respect du rang, etc. (Bakhtine, 1970, 190)

Tâchons à présent de comprendre la différence qui peut exister entre la poésie et le roman, et leur relation au plurilinguisme. Pour les poètes, la langue est un matériau vivant qu'ils reçoivent brut et qu'il leur faut remodeler pour lui donner la forme voulue, tout comme le marbre ou l'argile. Bakhtine remarque que la poésie a par conséquent besoin du langage dans son ensemble, et n'écarte aucune nuance : en effet, aucun autre aspect culturel n'a besoin du langage dans sa totalité, tous en ont besoin, mais bien peu l'empoignent de cette façon, en jouant tant sur la syntaxe que sur la sémantique, la phonétique ou la morphologie (Bakhtine, 1978, 60).

Le roman, en ce qui le concerne, a longtemps été considéré par la critique comme une œuvre littéraire secondaire, contrairement à la poésie lyrique. Il était alors apprécié en tant qu'instrument de communication avant que la stylistique ne remarque, au cours des années 1920, que « toutes les catégories de la stylistique traditionnelle, et la conception même du discours poétique qui se trouve à leur base, ne sont pas applicables au discours romanesque » (Bakhtine, 1978, 87). En effet, pour Bakhtine il est essentiel de voir le roman comme un objet unique, global, à la fois pluristylistique, plurilingual et riche d'une plurivocalité certaine. Il définit par conséquent la stratification linguistique romanesque de façon très concrète : elle peut être générique (le roman-feuilleton ou le genre épistolier convoquent des traits de langage différents), mais également professionnelle (un avocat n'utilisera pas le même jargon qu'un médecin ou qu'un meunier), sociale (ce qui implique d'apprécier l'origine et l'éducation du personnage) et également temporelle (diversité linguistique et idéologique en fonction de l'époque) (Bakhtine, 1978, 110-112). C'est donc cette « diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (Bakhtine, 1978, 87) qui fait du genre romanesque ce qu'il est. Tout comme la langue elle-même unit les unités qui la composent par une relation dialogique, le roman manie le plurilinguisme et la plurivocalité comme autant d'outils permettant de lier ses unités.

Toutefois, bien que le genre poétique embrasse la totalité du système linguistique, c'est bien l'unicité linguistique et verbale du poète créateur qui va dominer (œuvre monologique), alors que l'un des principes fondateurs du genre romanesque est la diversité sociale et vocale

de la langue. Le discours, fortement influencé par la conscience sociale de l'auteur, va se mêler aux idées extérieures :

il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans les interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. (Bakhtine, 1978, 100)

Ce mouvement est néanmoins absent en poésie, ou s'il est présent, il n'est que partiel. Le style poétique lyrique aliène, par définition, tout discours étranger car ce dernier est incompatible avec la domination intrinsèque du poète-créateur. Or, aucun poète vivant dans une société marquée par le plurilinguisme ne peut l'ignorer et Bakhtine relève que, pour l'intégrer à l'œuvre, l'artiste doit « transformer le poète en prosateur » (Bakhtine, 1978, 108). En effet, le poète lyrique n'est pas censé partager sa forme langagière, celle qu'il a modelée pour l'œuvre poétique ; il en est totalement solidaire et demeure étranger à la pluralité linguistique : « Dans les limites du style poétique, les intentions directes, sans réserve, pleinement valables du langage, sont incompatibles avec sa présentation objective (comme réalité linguistique socialement et historiquement limitée) » (*Ibid.*). Pourtant cela n'implique pas que le plurilinguisme ne touche nullement le discours poétique. Le plurilinguisme est la norme linguistique et rien ne peut le contenir durablement ou efficacement. Il est donc représenté dans le genre poétique en tant qu'objet : « c'est le geste *représenté* du personnage, non la parole qui *représente* » (Bakhtine, 1978, 109). En d'autres termes, le poète va intégrer le plurilinguisme artificiellement (il ne peut après tout faire autrement sans risquer de détruire son œuvre) en traduisant ce qui lui est étranger par son propre langage. La diversité du plurilinguisme est feinte, alors que le prosateur renverse totalement la situation en utilisant un langage étranger pour représenter sa propre parole : « il lui arrive souvent de mesurer son monde à lui d'après l'échelle linguistique des autres » (*Ibid.*). La prose ne peut donc pas se révéler complètement dans un contexte monolingue, et a besoin de pluralité pour exister. Le plurilinguisme donne un écho, une profondeur aux intentions auctoriales du prosateur et permet à deux locuteurs d'exprimer des intentions distinctes dans un cadre dialogique (Bakhtine, 1978, 145). Le discours est dit bivocal mais n'est pas pour autant impossible en poésie : la bivocalité poétique est coupée de la stratification du langage, ce qui l'empêche

d'intégrer le plurilinguisme. Elle peut certes émerger et se montrer en désaccord dans un dialogue, voire même dans un monologue, mais elle restera, comme le remarque Bakhtine, « une tempête dans un verre d'eau » (Bakhtine, 1978, 145). Nous l'avons vu, la situation est toute autre en prose puisque le plurilinguisme lui permet de prendre une dimension bien plus importante. La diversité sociolinguistique des langages du roman offre à la bivocalité l'occasion de se répandre profondément dans le flot littéraire, pour continuer la métaphore bakhtinienne. Chaucer embrasse donc, pour conclure, cette polyphonie romanesque afin de l'intégrer, comme nous le verrons, dans la poésie narrative.

Ces quelques éléments montrent en quoi il est important de comprendre la complexité linguistique de l'Angleterre médiévale. Nous le verrons, des siècles de domination latine, scandinave et française ont grandement fertilisé le paysage linguistique du pays, donnant à Chaucer, un patrimoine plurilingue unique en Europe.

B. Naissance du vieil-anglais

Bien que l'évènement linguistique le plus traumatisant de l'histoire anglaise soit l'invasion normande de 1066, il est primordial de s'intéresser brièvement au développement de l'anglais. Si nous voulons comprendre la richesse et la plurivocalité de l'œuvre de Chaucer, il nous faut prendre en compte que, dès sa naissance, la langue anglaise a été marquée par les influences étrangères et par le plurilinguisme. En d'autres termes, les quelques éléments donnés ici concernant le débarquement des tribus anglo-saxonnes, leur contact avec les Celtes, les Romains puis les Vikings ne serviront que d'arrière-plan à une étude plus approfondie. Le but premier de ce chapitre n'est, en effet, nullement de dresser un portrait complet de cette *Engla land* à travers l'Histoire, mais d'éclairer ce qui était établi au début XI^e siècle afin d'exposer clairement ce qui changea entre 1066 et la période chaucérienne.

Ce que l'on nomme habituellement « vieil-anglais », ou anglo-saxon, désigne, en réalité, l'ensemble des dialectes d'origine germanique parlés en *Britannia* à partir de la deuxième moitié du V^e siècle : le saxon-occidental, le kentois et l'anglien, lequel comprend le northumbrien et le mercien (voir Annexe 1). Le vieil-anglais est, de ce fait, la phase de développement la plus ancienne d'une langue relativement jeune. En effet, lorsque Henry Sweet mit au point sa périodisation tripartite en 1892, il proposa de diviser l'histoire de la langue anglaise en trois étapes, le vieil-anglais de 450 à 1100, le moyen-anglais de 1200 à

1500 (il est ici intéressant de noter une ellipse temporelle d'un siècle occupée par un anglais de transition), et enfin l'anglais moderne (Lutz, 2000, 146-147). Ces dernières années, une nouvelle étape a même été proposée par certains linguistes afin de caractériser l'expansion et le détachement de l'anglais vis-à-vis du monde anglo-saxon. Nous ne parlerions alors plus d'anglais moderne, mais d'anglais global. Les dates et les étapes suggérées ici peuvent néanmoins varier en fonction des auteurs (Sweet lui-même les modifia une première fois en 1888), ce qui n'a guère d'importance tant que l'on garde à l'esprit qu'elles ne servent que de points de repères, fixés plus ou moins arbitrairement, à une étude diachronique de la langue anglaise.

Les Anglo-Saxons ne furent pas les premiers à mettre le pied sur les îles britanniques. Plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne, les Celtes s'installèrent dans l'ouest de l'Europe, et vécurent plus ou moins paisiblement jusqu'à l'avènement de l'empire romain. Laissons cependant provisoirement les Celtes de côté afin de nous concentrer sur un événement fondateur dans l'histoire linguistico-culturelle de la Grande Bretagne, à savoir sa romanisation en 55 avant Jésus-Christ par les légions de Caius Julius César.

Dans le deuxième chapitre de son *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Bède écrit que la Bretagne était inconnue des Romains avant César (Bede *et al.*, 2008, 12). Ce dernier traversa donc la Manche une première fois en 55 av. J.C., mais fut immédiatement repoussé, ce qui le contraignit à lancer un nouvel assaut l'année suivante. Néanmoins, ces tentatives d'invasions eurent pour seules conséquences d'ouvrir la voie à de futures annexions, étant donné qu'aucune colonie ne fut établie en 55 et 54 av. J.C. Mais en 798 selon le calendrier romain, soit 43 ans après la naissance du Christ, l'empereur Claude se découvrit une nouvelle passion pour la Bretagne et accompagna Aulus Plautus et ses légions afin de la réduire au rang de province romaine.

La Bretagne intégra donc l'empire dans cette première moitié du premier siècle, mais cela ne signifia pas pour autant que la population celtique abandonna toute volonté de résistance. Rome parvint à stabiliser le sud du pays au prix d'une forte présence militaire, mais le nord demeura insoumis jusqu'à la fin de la présence romaine sur l'île, d'où la nécessité d'élever plusieurs murs pour se protéger des armées celtiques : le mur d'Hadrien fut, par exemple, construit en 122 en servit de frontière après 181, tandis que le mur d'Antonin, construit en 140, fut abattu par les Pictes avant la fin du siècle.

Bien que les détails stratégiques et politiques de l'invasion des îles britanniques ne présentent, à première vue, aucun intérêt dans le cadre de notre étude, ils sont pourtant nécessaires à la bonne compréhension du fonctionnement de l'empire romain et du rôle du latin. Le latin n'était pas une langue unique, bien au contraire, puisqu'il possédait plusieurs vernaculaires utilisés par tous les citoyens des régions les plus reculées de l'empire. Le latin classique était ainsi la langue officielle des domaines les plus prestigieux à Rome et dans les métropoles, mais il n'était pas utilisé par les légionnaires. Dans une situation de contact des langues, il existe une forte probabilité que le besoin de communiquer dépasse de loin la barrière linguistique, ce qui mène inéluctablement à l'émergence de plusieurs phénomènes. Deux de ces phénomènes nous intéressent particulièrement dans ce cas précis : le premier appelé « diglossie » renvoie à une situation linguistique particulière dans laquelle deux idiomes coexistent au sein d'une même communauté linguistique. L'un de ces idiomes est habituellement associé au prestige, tandis que l'autre correspond au vernaculaire parlé par la majorité de la population. Le deuxième porte le nom de « pidginisation » et permet à des personnes ne parlant pas la même langue de communiquer grâce à un idiome simplifié appelé couramment pidgin. Le latin était donc utilisé comme *lingua franca* par des centaines de milliers de soldats qui propageaient la langue impériale, donnant par la même, par le biais d'un processus de pidginisation, naissance à de nouvelles variétés régionales de latin. Or les Romains ne se contentaient pas de conquérir de nouveaux territoires, ils les administraient sur une si longue période de temps que le latin finissait par y prendre racine. Qui plus est, l'empire s'étendant sur des régions d'une grande diversité linguistique, le statut de *lingua franca* du latin créa une situation de bilinguisme sociétal. Néanmoins, cela ne dura qu'un temps, puisque le prestige de cette langue provoqua une assimilation linguistique de grande ampleur à travers tout l'empire : le latin devint tout d'abord une seconde langue, avant de remplacer graduellement les idiomes indigènes en tant que première langue ; d'où le fait que le latin soit à l'origine de la majorité des langues parlées en Europe (Leith, 1983, 13-14).

Toutefois, l'hégémonie du latin ne fut jamais totale. Malgré un parcours pour le moins similaire au grec se répandant dans l'empire hellénique, le latin ne parvint pas à remplacer la langue d'Aristote dans l'est de l'Europe, ni à être accepté par la population celtique en Bretagne. Cette dernière était, en effet, majoritairement composée de tribus agraires qui demeurèrent monolingues tandis que le latin s'implantait dans les villes du sud de l'actuelle Angleterre. Cela ne signifie pas pour autant que les Celtes n'eurent aucun contact avec le latin ; ce dernier leur était au contraire nécessaire afin de communiquer avec l'envahisseur.

J.R.R. Tolkien explique à ce sujet, « They will need information, in rare cases they may even display intelligent curiosity. [...] In such circumstances, sentiments of language against language, Roman against barbarian, or Christendom against heathendom will not outweigh the need for communication » (Tolkien, 2006, 180). Par conséquent, un pidgin se développa dans les cités du sud grâce auquel la communication fut entretenue, mais dans la province et dans le nord du pays la résistance militaire indigène endigua toute propagation du latin. À titre de comparaison, la Gaule fut bien plus fortement romanisée que la Bretagne.

Bien avant que les Romains ou les Anglo-Saxons ne s'installent en Bretagne, les îles britanniques étaient occupées par un peuple bien plus ancien. Les Celtes, ou *wealas* pour leur rendre leur nom originel, appartenaient en effet à l'une des plus anciennes vagues de migration occidentale indo-européenne. Ils quittèrent ainsi l'Europe centrale entre 6500 et 4500 ans avant notre ère et se développèrent sur ces terres durant des millénaires. D'un point de vue linguistique, cela signifie concrètement que les langues qu'ils utilisaient alors évoluèrent en Bretagne, où elles furent introduites à un stade archaïque de développement. Cela implique, en d'autres termes, qu'il existe un lien privilégié entre cette terre et les langues celtiques, puisque ce fut dans ces îles qu'elles évoluèrent au point d'acquérir le statut de langue développée¹.

Toutefois, tandis que la présence romaine en Bretagne faiblissait, la région fut soudainement envahie durant la deuxième moitié V^e siècle par les tribus germaniques qui s'étendaient alors dans toutes les directions, en mettant, par endroits, l'empire romain à genoux. Les navires germaniques débarquèrent principalement sur la côte est, mais leur premier contact avec les Celtes ne fut pas un exemple de diplomatie. Sur le continent, certaines tribus, comme par exemple les Francs en Gaule, finirent par coexister avec la population locale et adoptèrent même la tradition romaine. Or ce ne fut pas le cas en Bretagne, et ce pour de multiples raisons. Tout d'abord, les Anglo-Saxons n'étaient pas unifiés, ce qui implique qu'une prise de décision globale était inenvisageable ; de plus, le gros des forces germaniques arriva sur la côte saxonne, une région alors fortement romanisée, mais ils n'imitèrent pas pour autant les Francs. Dick Leith propose ici deux hypothèses : soit la violence de la résistance celtique empêcha toute coexistence, soit les Anglo-Saxons ne furent pas touchés par les restes de la civilisation romaine en Bretagne (Leith, 1983, 17). Quoi qu'il en soit, le premier contact entre les langues germaniques et celtiques se fit à la pointe de

¹ Voir Tolkien, 2006

l'épée : bien que violente, la résistance n'en était pas moins désorganisée et ne put que ralentir la marche de ce que Bède décrit comme « an invincible army » (Bede *et al.*, 2008, 27). En dépit de quelques victoires, les Celtes furent vaincus et n'eurent d'autre choix que d'accepter l'inévitable : ceux qui abandonnèrent le combat furent assimilés culturellement et linguistiquement par les Anglo-Saxons (Leith, 1983, 17), tandis que d'autres se replièrent en nombre derrière les monts Cambriens, en Cornouaille, voire même en Irlande et en Armorique (ce qui explique pourquoi cette dernière fut par la suite renommée Bretagne).

En moins de deux siècles, les Anglo-Saxons étaient devenus les maîtres incontestés d'Albion et les souverains de sept royaumes distincts connus sous le nom d'Heptarchie : le Kent et l'île de Wight, le Wessex, le Sussex, l'Essex, la Mercie, la Northumbrie et l'Anglie-orientale (voir Annexe 2). Les envahisseurs germaniques étaient, ainsi, dotés d'une rare pluralité culturelle. Bien que l'on se souvienne d'eux en tant qu'Anglo-Saxons, principalement grâce à Bède qui relata les débuts de la civilisation anglaise telle que nous la connaissons aujourd'hui, ils étaient en réalité composés de quatre grandes tribus : les Angles, les Saxons, les Jutes et les Frisons, mais ils assimilèrent également un certain nombre de Francs. Leur origine géographique est par conséquent assez simple à déterminer : les Saxons sont considérés par beaucoup comme les ancêtres des habitants de Niedersachsen, ou Basse-Saxe, tandis que les Jutes venaient de la péninsule du Jutland, les Angles de la région comprise entre le Danemark actuel et le nord de l'Allemagne, et les Frisons des côtes de la Hollande.

Néanmoins, le contact prolongé entre les Anglo-Saxons et les Celtes n'eut que d'infimes conséquences linguistiques. Les Anglo-Saxons apportèrent avec eux leur propre culture et leurs propres variétés de langues germaniques et n'avaient donc aucun intérêt à les abandonner. Il ne fait aucun doute que si leur armée était considérée comme invincible par les Celtes, c'est parce qu'elle précédait une migration massive qui laissa de vastes régions du Danemark inhabitées. De ce fait, même si la majorité de la population locale s'accrocha un temps à son vernaculaire, elle ne pouvait aucunement égaler en nombre de locuteurs la présence germanique. Ainsi, comme l'explique Leith, « The Celtic language was displaced, and English developed not from a local variety of spoken Latin, but from the Germanic language of the invaders » (Leith, 1983, 17). Dans *A Brief History of the Anglo-Saxons*, Geoffrey Hindley soutient donc que dès l'an 600, le vieil-anglais avait acquis le statut de langue dominante dans la région comprise entre le mur d'Hadrien et les côtes de la Manche, et entre la Severn à l'ouest et les côtes de la Mer du Nord. Malgré cela, la relation entre le vieil-

anglais et le celtique et le latin ne peut être décrite comme diglossique : l'établissement de l'Heptarchie se fit sur plusieurs générations et l'on passa progressivement d'un bilinguisme sociétal à un bilinguisme individuel.

Le contact des langues était bien entendu inévitable, pourtant le substrat celtique n'eut pratiquement aucune influence sur le superstrat vieil-anglais, ce qui peut être expliqué par une forte dissimilarité morphologique. Nous savons, par exemple, que les Anglo-Saxons empruntèrent bon nombre de toponymes d'origine celtique, tel que Avon², mais que bien souvent ils ne connaissaient pas le sens de ces noms. La petite ville de Brill, Buckinghamshire, en est une parfaite illustration : le nom Brill (**Bree-hill*) est philologiquement intéressant puisqu'il est composé de deux éléments différents, *bree* et *hill*. Or, *bree* est un terme gallois signifiant « colline », tout comme le terme vieil-anglais *hyll*, ce qui implique que les Anglo-Saxons ont dû entendre le mot *bree* et en déduisirent qu'il s'agissait d'un nom de lieu. Ils le conservèrent donc, mais ajoutèrent un descriptif de leur propre cru (Shippey, 2001, 64).

Au final les Anglo-Saxons n'empruntèrent que très peu de mots aux langues celtiques, ce qui est surprenant au vu de l'histoire de la langue anglaise. Des mots comme *brocc*, « blaireau », *binne* « cruche » (du vieux-gallois *brich* et *benn*) ou *dunn* « brun » (du vieil irlandais *donn*) témoignent néanmoins de l'héritage celtique du lexique vieil-anglais.

L'invasion des îles britanniques ne doit pas être considérée comme un événement isolé, bien au contraire, puisqu'elle s'inscrit dans une dynamique d'extension germanique qui débuta au III^e siècle, et qui mit Rome en position de faiblesse. Le V^e siècle fut, à titre d'exemple, marqué par la conquête de la Bretagne par les Anglo-Saxons, l'arrivée des Francs en Gaule, le sac de Rome et l'invasion de la péninsule ibérique par les Wisigoths, sans oublier la prise de pouvoir des Huns et l'éclatement de leur empire (voir Annexe 3). Toutefois, les Germains n'étaient pas uniquement perçus comme des barbares, et devinrent dans certains cas les alliés, et plus tard les héritiers, de Rome, confirmant l'adage, *non oportet equi dentes inspicere donati*³.

En effet, bien qu'affaiblie, la puissance romaine (occidentale et orientale) n'en demeurait pas moins considérable : tout en empêchant les tribus germaniques de s'étendre dans certaines provinces grâce à la légion, les stratèges romains utilisèrent les tribus fédérées les plus

² Voir à ce propos McCrum *et al.*, 1986 : 60.

³ « À cheval donné, on ne regarde pas les dents. »

acculturées pour assurer la défense, voire la reconquête, de certains territoires (Leith, 1983, 16). Les Wisigoths furent ainsi invités, dans un premier temps, à s'allier aux légionnaires, avant de piller Rome le 24 août 410, puis d'être envoyés en Aquitaine, d'où ils envahirent l'actuelle Espagne en tant que peuple fédéré. Néanmoins, ils finirent par assouvir leurs ambitions impériales, si bien qu'au début du VIII^e siècle, la péninsule ibérique était un État wisigoth unifié, chrétien, qui conserva les us et coutumes romaines, et dont la langue était une variété de latin, le protoroman (Wright, 1993, 61).

Il y eut donc un contact fort entre le latin et les langues germaniques à travers toute l'Europe. Les Anglo-Saxons eux-mêmes furent en contact avec les Romains avant leur traversée de la Mer du Nord, puisqu'ils avaient repoussé les légionnaires de leurs terres natales, situées entre le Rhin et le Danube. Bien que bref, ce contact laissa des traces linguistiques : le mot anglais *cheese* est, par exemple, une particularité puisqu'il s'agit d'un terme latin (*caesus*) que les Anglo-Saxons adoptèrent alors qu'ils étaient encore sur le continent (*cyse* en vieil-anglais, et **kasjus* en germanique occidental).

Néanmoins, même si les Anglo-Saxons ne suivirent pas l'exemple franc ou wisigoth une fois arrivés en Bretagne, le latin influença fortement le lexique vieil-anglais dans les domaines institutionnels et légaux. La monarchie anglo-saxonne reposa, en effet, sur le modèle chrétien européen, et puisque diverses variétés de latins avaient été adoptées par les tribus germaniques acculturées, il était logique d'emprunter certains termes. Des mots comme *habeas corpus*, *momentum*, ou *Magna Carta* sont de bons échantillons de cette influence, mais Henriette Walter donne un exemple encore plus révélateur : dans le *Herald Tribune* du 19 juin 1996, pas moins de cinquante mots empruntés directement au latin furent ainsi relevés (Walter, 2001, 40).

C. Christianisme et influence norroise

La christianisation de la Bretagne commença plusieurs siècles après l'arrivée des légions romaines, et continua suite à cette phase de domination puisque Rome se retira définitivement en 449 tandis que la mission de Saint Augustin ne débarqua qu'en 597⁴.

Malgré tout, la conversion n'entraîna pas une latinisation aussi forte que sur le continent, puisqu'elle fut largement l'œuvre de missionnaires irlandais. Ceux-ci avaient été convertis par Saint Patrick dans la première moitié du V^e siècle sans pour autant être sous le joug romain,

⁴ Augustin, qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur des *Confessions*, ne débarqua dans le Kent qu'en 597 mais les missions chrétiennes se succédaient depuis le IV^e siècle.

ce qui leur permit de développer une approche tout à fait originale de la religion, à savoir un christianisme fondé sur le vernaculaire. Tandis que les tribus germaniques abandonnaient les unes après les autres leurs langues natales, les Anglo-Saxons conservèrent le vieil-anglais, ce qui donna lieu à un développement linguistique et culturel défini comme une révolution culturelle (McCrum *et al.*, 1986, 51). Les Anglo-Saxons étaient jusqu'alors dotés d'une culture orale extrêmement sophistiquée, ainsi que d'une poésie allitérative d'une rare subtilité, pleine d'énigmes et de jeux de mots (*The Exeter Book of Riddles* en est le meilleur exemple). Il n'existe ainsi aucun manuscrit vieil-anglais antérieur à la christianisation de la Grande-Bretagne car les Anglo-Saxons n'utilisaient leur écriture épigraphique, l'alphabet runique, que dans le cadre d'inscriptions religieuses sur bois ou pierre. Or, ils conservèrent cet alphabet bien après leur conversion, comme le prouve la Croix de Ruthwell⁵. Le fait que les moines irlandais apprirent aux Anglo-Saxons à manier la mi-onciale romaine provoqua donc une prise de conscience chez certains monarques de l'Heptarchie, qui comprirent rapidement que l'écriture leur permettrait de préserver la structure sociale et culturelle de leur royaume. En effet, si Alfred le Grand put unifier l'Angleterre par la langue, c'est principalement grâce aux efforts successifs de ses prédécesseurs. Au cours des siècles, le pays fut dominé à tour de rôle par trois royaumes, la Northumbrie (625-675), la Mercie (650-825) et le Wessex (800-1050). Dans chaque cas, la stabilité politique engendra un développement culturel remarquable : les rois de Northumbrie établirent par exemple les monastères de Wearmouth et de Jarrow, tandis que la version la plus digne de foi de la *Vulgate* de Saint Jérôme est préservée dans le *Codex Amiatinus*, un manuscrit faisant partie de trois Bibles de grande valeur produites vers 715 en Northumbrie (Toon, 1992, 33-34).

Tandis que la période de domination romaine mena à l'emprunt de concepts propres aux domaines institutionnel et juridique, cette phase d'influence spirituelle se concentra principalement sur le vocabulaire d'église. En effet, le latin et le christianisme étaient indissociables, l'un ne pouvant exister sans l'autre, et être exposé au latin signifiait concrètement être confronté à des pratiques et des concepts chrétiens (Leith, 1983, 21). De ce fait, les termes empruntés étaient très souvent des concepts abstraits que le vieil-anglais ne pouvait aucunement exprimer, tels que *salm* (« psalme », du latin *psalmus*), *reliquias*

⁵ Ce monument en pierre, probablement érigé au VII^e siècle, est recouvert d'inscriptions chrétiennes et de scènes bibliques. La face ouest de cette croix est particulièrement intéressante car, bien que dépourvue d'illustrations, elle arbore quelques vers d'un des plus anciens poèmes de la littérature vieille-anglaise, *The Dream of the Rood*, gravés en runes.

(« relique », calqué sur un terme latin), ou encore *engel* (« ange », du latin *angelus*). D'autres termes, moins abstraits, furent également empruntés, comme *discipul* (« disciple », *discipulus*), ou *scrin* (« lieu saint », *scrinium*). Il ne s'agissait donc pas de remplacer, comme ce fut le cas suite à l'invasion normande, des mots vieil-anglais existants, mais bien au contraire de combler un vide lexical. Le latin permit également au vieil-anglais d'attribuer un nouveau sens, une nouvelle voix dirait Bakhtine, à des mots préexistants. Tous les termes à connotation spirituelle ne furent ainsi pas forcément empruntés. Les mots *god* (« dieu »), *feond* (« démon »), *hel(l)* (« enfer ») ou *heofon* (« paradis ») furent donc réinterprétés afin d'obtenir un sens plus profond. Des expressions telles que *spiritus sanctus* ou *bona adnuntiatio* (traduit du grec *εὐαγγέλιον*, *euangelion*) furent, de même, traduites et devinrent en vieil-anglais *Halig Gast* (*Holy Spirit*, « Saint Esprit ») et *godspel* (*gospel*, « évangile⁶ »).

Néanmoins, avant même la propagation du christianisme, Æthelbert, roi du Kent, fut le premier à mettre en œuvre les prémices de ce que nous appellerions aujourd'hui une politique d'aménagement linguistique, c'est-à-dire une intervention politique visant à renforcer le statut d'une langue par la promulgation de lois ou la mise en place de nouvelles structures éducatives. Conscient de l'importance de l'anglo-saxon, Æthelbert publia une loi écrite en vieil-anglais à une époque où le latin dominait l'Europe entière, tant sur le plan religieux que politique. Même si le contenu de cette loi n'avait rien de révolutionnaire, cette première utilisation écrite d'un vernaculaire marqua profondément les esprits, comme l'écrit Hindley : « [t]hough they follow the pattern of the Alaman and Bavarian customary codes on the Continent, it was, so far as we know, the first time a European vernacular was used for a legal code – by a matter of centuries » (Hindley, 2006, 38). À titre de comparaison, les textes de loi des Wisigoths, des Burgondes ou des Lombards étaient en latin. Néanmoins, le vieil-anglais ne se trouva pas pour autant dans une situation de domination, et le prestige du latin et du christianisme devint tel que Bède et Ælfric écrivirent naturellement leurs chroniques dans ce qui était alors la langue des monastères. Bien que prestigieux, le vieil-anglais se développa dans l'ombre du latin de sorte que la littérature anglo-saxonne fut entièrement réinterprétée afin d'être en accord avec l'idéologie chrétienne. Toutefois les lettrés anglo-saxons, inspirés par les moines irlandais, n'abandonnèrent pas leur langue maternelle. Bède fut ainsi l'un des

⁶ La différence entre le français « évangile » et l'anglais « gospel » provient donc du fait que l'un fut emprunté au grec tandis que l'autre est une traduction du latin.

premiers à suivre l'exemple des souverains anglo-saxons⁷ et à soutenir l'utilisation du vieil-anglais, et même s'il fut, plus ou moins, contraint de rédiger son *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* en latin, il prit la peine de préciser l'équivalent celtique ou vieil-anglais de chaque nom de lieu (contrairement à Tacite qui était allé jusqu'à donner l'équivalent latin des noms de divinités germaniques). Bède fut également l'auteur d'un poème écrit en vieil-anglais quelque temps avant sa mort, et qui est connu aujourd'hui de la critique comme *Bede's Death Song*. Il fut, de plus, l'un des premiers à encourager le clergé à enseigner les fondements du christianisme en vernaculaire car, selon lui, comprendre la nature de la foi renforcerait la fidélité des croyants, sans oublier que bon nombre de moines anglo-saxons ne maîtrisaient pas parfaitement la langue de l'Église (voir Toon, 1992). Cuthbert écrivit d'ailleurs une lettre après la mort de Bède dans laquelle il décrit l'attitude de son maître à ce sujet : « And he used to repeat that sentence from St Paul 'It is a fearful thing to fall into the hands of the living God', and many other verses of Scriptures [...] in our own language, - for he was familiar with English poetry. » (Bede *et al.*, 2008, 300) Or, Bède ne se contenta pas de traduire des passages des Saintes Écritures. Fort de l'influence du christianisme irlandais, le clergé anglais ne voyait alors nullement d'un mauvais œil la traduction de passages de la Bible en vernaculaire. Bède fut donc un précurseur de la défense du vernaculaire lorsqu'il tenta de traduire un évangile en vieil-anglais, ce qu'il fit sur son lit de mort. Cuthbert revient longuement sur cette traduction dans sa lettre :

During those days there were two pieces of work worthy of record [...] which he desired to finish: the gospel of St John, which he was turning into our mother tongue *to the great profit of the Church*⁸, from the beginning as far as the words, 'But what are they among so many?'⁹ and a selection from Bishop Isidore's book *On the Wonders of Nature*; for he said 'I cannot have my children learning what is not true, and losing their labour on this after I am gone.' (Bède *et al.*, 2008 : 301.)

⁷ Ceolwulf, souverain de Northumbrie, fut l'un des premiers soutiens de Bède, il suivit de près l'écriture de sa chronique, en lut une partie et lui en fit une critique.

⁸ Une emphase est ici ajoutée afin de mettre en lumière l'importance du commentaire de Cuthbert : la traduction d'un évangile était à l'époque considérée comme éminemment prestigieuse tant pour le traducteur que pour son église. La situation évolua grandement dans les siècles suivant, principalement à l'époque chaucérienne comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.

⁹ Il s'agit du chapitre 6 de l'Évangile selon Jean.

Bien entendu Bède est, de part son aura, l'exemple type du lettré anglo-saxon œuvrant pour la défense du vieil-anglais, mais il n'était pas le seul à agir de la sorte. Nombreux furent ceux qui, dans l'anonymat le plus total, compilèrent des glossaires latin/vieil-anglais, tels que les glossaires d'Épinal ou d'Erfurt, ou qui ajoutèrent des gloses dans des manuscrits religieux enluminés. De même en 747, quelques années seulement après la mort de Bède, le synode de Clovesho décida que les prêtres devaient désormais accomplir les rites chrétiens en vieil-anglais.

En résumé, le contact linguistique et spirituel entre les Anglo-Saxons et les missionnaires eut pour résultat l'adoption d'un nouvel alphabet, d'un vaste vocabulaire d'église et de glissements sémantique, le tout accompagné par une première prise de conscience du potentiel du vernaculaire. Toutefois, il fallut attendre les raids vikings pour que la Bretagne mette en avant la langue comme premier moyen de défense.

Les peuples scandinaves (Danois, Norvégiens, et Suédois connus collectivement en tant que Vikings) ont longtemps été considérés comme des pirates sanguinaires, pourtant leur influence sur les peuples qu'ils soumettaient était très différente. Les chercheurs ont fini par comprendre au cours des siècles qu'ils étaient plus explorateurs que pirates, comme le prouve la découverte de l'Amérique par Leif Ericson près de cinq siècles avant Christophe Colomb.

Ainsi les raids visant l'Angleterre débutèrent en 793 avec le sac de Lindisfarne et de Jarrow et continuèrent tout au long des IX^e et X^e siècles. En seulement quelques décennies, ils conquièrent la plupart des royaumes de l'Heptarchie et se préparaient à frapper le dernier encore capable de riposter, à savoir le Wessex. C'est donc leur défaite face à Alfred à la bataille d'Ethandune qui permit aux Anglo-Saxons de signer un traité forçant les armées Vikings à se retirer dans le nord du pays. La victoire renforça certes l'autorité d'Alfred sur ses propres sujets, mais son influence sur les monarques voisins, dont le soutien militaire et financier lui était essentiel, demeurait limitée. C'est pourquoi il décida d'utiliser le vieil-anglais en tant qu'arme visant à unir la résistance anglo-saxonne et lança un programme de développement culturel dont les grandes lignes consistaient à reconstruire les monastères rasés par les Vikings et à utiliser de façon systématique le vieil-anglais dans les manuscrits (McCrum *et al.*, 1986, 63). Il sauva de la sorte la langue anglaise de la menace Viking et parvint à repousser les envahisseurs durablement, si bien qu'ils finirent par s'établir au nord-est de l'Angleterre dans une région nommée Danelaw.

De ce fait, le vieil-anglais et le vieux-norrois, parlé par les Scandinaves, entrèrent dans une phase de contact. Jusqu'alors, le vieil-anglais était, comme bon nombre d'autres langues indo-européennes, fondé sur un système d'inflexions très complexe. Le sens d'une phrase n'était donc pas déterminé par l'ordre des mots, comme c'est le cas en anglais moderne ou en français, mais par des terminaisons définissant leur fonction grammaticale. Nous avons par exemple en anglais moderne le mot *stone* qui donne au pluriel *stones*, tandis que les déclinaisons vieil-anglaises étaient toute autres : au singulier, cela donnait *stān*, *stānas* (génitif), *stāne* (datif) et au pluriel, *stānas*, *stāna* (génitif), *stānum* (datif). Pour illustrer, nous pouvons prendre cette phrase simple « le roi salut le thane », qui donnerait en vieil-anglais « *se cyning greteð ðone ðegn* ». Cette dernière phrase pourrait également être exprimée de la sorte, « *ðone ðegn greteð se cyning* » sans que cela ne change le sens car les pronoms *se* et *ðone* indiquent précisément quel mot est sujet, et lequel est objet. Cependant le processus de pidginisation et de créolisation¹⁰ qui suivit le contact entre le vieil-anglais et le vieux-norrois supprima ces inflexions (McCrum *et al.*, 1986, 70-71).

Plus d'un millier de mots entrèrent par ailleurs dans le vocabulaire vieil-anglais, certains devenant synonymes de mots déjà existants. Une grande quantité de ces termes survécurent d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui dans les dialectes anglais parlés dans la région autrefois administrée par les Vikings.

En d'autres termes, le vieux-norrois eut une grande influence sur le vieil-anglais mais les Vikings ne parvinrent guère à l'écarter complètement, et n'essayèrent pas d'imposer leur propre culture. Même s'ils finirent par prendre le contrôle du pays lorsque Cnut fut couronné roi de toute l'Angleterre en 1014, les Anglo-Saxons ne subirent pas le même sort que les Celtes autrefois. Comme il l'a souvent été suggéré, si les Vikings faillirent gagner la guerre, ils perdirent sans nul doute la paix (*Ibid.*). Leur invasion de la Grande-Bretagne provoqua l'évolution de la culture, de la langue et de la littérature anglo-saxonnes.

D. Invasion normande et plurilinguisme

L'invasion normande de l'Angleterre en 1066, suivie par l'arrivée massive d'ecclésiastiques continentaux, provoqua un nouveau rapprochement entre le vieil-anglais et le latin. Toutefois, cette deuxième période de contact durant l'ère chrétienne fut bien différente de ce que connurent les Anglo-Saxons avec les missionnaires. Sous l'occupation

¹⁰ On parle de créolisation lorsqu'un pidgin devient la langue maternelle d'une nouvelle génération.

normande, ils ne se retrouvèrent, en effet, plus dans une dynamique d'échange culturel mais d'imposition d'un paradigme étranger.

Le normand est une variété de français appartenant aux langues d'oïl. Or, suite à la chute de l'empire romain d'occident en 476, il évolua différemment des autres variétés de langues romanes et conserva des caractéristiques inhérentes au latin. Par exemple, la consonne latine [ka] subit une palatalisation en français mais pas en normand : le mot latin *calidum* devint ainsi *caud* en normand et « chaud » en français (Walter, 2001, 84-85).

Lorsque Guillaume monta sur le trône, il purgea le clergé de ses membres anglo-saxons et les remplaça par des ecclésiastiques normands, ce qui fut suivi par une forme de vandalisme spirituel. Ils rasèrent ainsi jusqu'à la dernière pierre la plupart des lieux de culte chrétiens anglo-saxons afin de les remplacer par des églises et des cathédrales normandes, tandis que Lanfranc, archevêque normand de Canterbury depuis 1070, réformait le calendrier religieux et abolissait les festivités traditionnelles anglo-saxonnes telles que celles dédiées à la Vierge Marie. En d'autres termes, les Normands détruisirent en très peu de temps, et avec la bénédiction du pape Alexandre II, le christianisme anglo-saxon et imposèrent un christianisme « européen ».

Bien qu'il soit difficile de nier que le français joua un rôle d'agent mutagène dans le développement du vieil-anglais, certains linguistes refusent toujours de prendre en compte la nature superstratale de leur relation. Le contact entre les langues germaniques et celtiques a bien été défini en tant que superstrat/substrat et pourtant le fait de parler d'interférence linguistique dans le cas de la conquête normande semble problématique. Un superstrat influence, en premier lieu, le lexique du substrat dans les domaines associés à la gouvernance, à savoir le politique et le militaire. Or, lorsque Guillaume prit en main l'Angleterre, il établit bel et bien le français-insulaire comme langue de la cour, mais aussi de l'administration, de la justice, et de la loi. On trouve ainsi dans les *Peterborough Chronicles*, seul texte écrit en vieil-anglais après l'invasion, de bons exemples de cette relation superstratale : hormis de nouveaux rangs (*cuntesse*, *duc*), il est possible de trouver des termes comme [faire] *iustice* (« pendre quelqu'un »), *castel*, *prisun*, ou encore *crucethur* (une sorte d'instrument de torture) (Barber, 2000, 166). D'autres termes d'origine latine vinrent, par ailleurs, remplacer des mots vieil-anglais existants. Par exemple, *perjury* (du français-insulaire *parjurie*), remplaça le vieil-anglais *mānswaru*, *dēma* disparut au profit de *juge* et l'ancien français *acuser* fut utilisé à la place de *betihlian*, tandis que certains termes comme *dōm* survécurent à cette purification

linguistique mais perdirent leur sens juridique¹¹. Le français-insulaire prit également place à côté du latin en tant que langue de l'Église et certains mots présents dans les Saintes Écritures comme *litany* (du latin médiéval *letania*), *dromedary* (de l'ancien français *dromadaire*) ou *lion* (également emprunté à l'ancien français) n'apparurent ainsi pour la première fois en anglais qu'aux XII^e et XIII^e siècles. De ce fait, même si une situation de « co-existing monoglots » (Shippey, 2003, 2) perdura au moins une génération, une forte hiérarchie linguistique reflétant la stratification sociale finit par apparaître. De plus, suite à la séparation de la Normandie et de l'Angleterre en 1204, la noblesse anglaise fut contrainte de passer du français à l'anglais, ce qu'elle fit non sans emprunter massivement des mots franciens¹², une variété de français à l'origine du français moderne aussi appelée ancien français. Le français devint donc encore plus prestigieux, ce qui provoqua la réorganisation de la communauté linguistique anglaise : ainsi à l'époque de Chaucer, le latin était la langue la plus prestigieuse, suivi par le français, l'anglais et les idiomes celtiques (gallois, écossais...). D.S. Brewer cite à ce sujet l'exemple des règles de conduite de l'école de Westminster durant le XIII^e siècle qui stipulent qu'un enfant connaissant le latin et qui serait pris à utiliser le français ou l'anglais avec un camarade, ou un de ses maîtres recevrait un coup de bâton par mot prononcé (Brewer, 1984, 11). Il est donc important de répéter que ces emprunts n'étaient en aucun cas des concepts propres à une culture superstratale que les Anglais ne pouvaient exprimer, mais bien des marqueurs de snobisme social. Ranulf Hidgen nota d'ailleurs que, durant le XIV^e siècle, les habitants de la province anglaise s'efforçaient de parler français afin d'avoir l'air de gentilshommes (Leith, 1983, 30). Un grand nombre de manuels furent rédigés à cet effet, tel que celui écrit par Walter de Bibbesworth qui considérait que le français était « la langue que tout gentilhomme se doit de savoir » (Walter, 2001, 155).

Prenons comme exemple la commission de béatification de Thomas Cantilupe qui se tint à Hereford en 1320. Selon Michael Richter, les cent soixante-trois personnes qui témoignèrent devant la commission tentèrent de parler dans la langue la plus prestigieuse qu'ils connaissaient. Le tableau présenté ci-dessous nous permet de voir très clairement la hiérarchie linguistique en Angleterre. Ainsi parmi les trente-et-un ecclésiastiques, seize parlèrent en latin, douze en français, trois dans un mélange des deux, mais aucun n'utilisa l'anglais ou le gallois. En revanche, sur cent trente-deux membres du bas peuple, cent s'adressèrent à la commission en anglais, vingt-et-un en français, dix dans un mélange de français et de latin, un

¹¹ Voir Lutz, 2000.

¹² Le francien est le dialecte de l'Île de France.

en gallois et aucun en latin (Richter, 1979, 188-190). En d'autres termes, 75 % des témoins de classe populaire utilisèrent l'anglais, ce qui prouve que le vernaculaire conserva son importance pour la majorité de la population, même si tout de même 23 % d'entre eux tentèrent d'impressionner la commission en utilisant l'idiome le plus prestigieux possible. De plus, l'on sait que sur les 64 % des témoins de classe populaire vivant dans un milieu rural, seulement 9,4 % utilisèrent le français, tandis que sur les 35,6 % vivant dans un milieu urbain près de 49 % parlèrent soit en français soit dans un mélange de français et de latin. Cela prouve qu'il existe bien une différence entre la province et la métropole : leur opposition n'est, en effet, pas seulement géographique et politique mais également idéologique étant donné que, dans la province, les habitants sont généralement plus conservateurs que dans un milieu urbain, où langues et culture sont soumises à une forte homogénéisation.

	Bas peuple	Ecclésiastiques
Latin	0	16
Français	21	12
Français/Latin	10	3
Anglais	100	0
Gallois	1	0
Total	132	31

Tableau 1: Nombres de locuteurs par langue utilisée à la commission de béatification (d'après Richter, 1979, 188-190)

Le « Summoner's Tale » de Chaucer est particulièrement intéressant à cet égard dans la mesure où il illustre parfaitement ce plurilinguisme et ce snobisme social. Thomas Shippey explique que, même si le personnage du frère utilise souvent le latin, ce qui semble naturel pour un membre du clergé, il a tendance à ponctuer ses interventions de mots français lorsqu'il s'adresse à Thomas (« O Thomas, je vous dy, Thomas, Thomas! », III. v. 1832) et à sa femme (« “Now, dame,” quod he, “now je vous dy sanz doute », v. 1838). Le frère utilise évidemment des fragments de français afin de mettre en avant sa supériorité sociale et d'impressionner le fermier et son épouse. C'est en cela que les réponses de Thomas sont surprenantes, car elles prouvent qu'il n'y a pratiquement aucune différence entre le moyen-anglais provençal et le vieil-anglais. Lorsque le frère demande à Thomas où est sa femme, il répond, « “Yond in the yerd I trowe that she be,”/ Seyde this man, “and she wol come anon.”»

(v. 1798-1799). S'il avait dit cette même phrase quelques siècles plus tôt, il aurait dit, selon Shippey, « Geond on thæm geared ic tuwie that heo beo, /... and heo wile on an cuman » (Shippey, 2003, 5). La seule différence flagrante est le remplacement de *heo* par *she*, ce qui n'empêcherait pas un Anglo-Saxon de comprendre ce que dit Thomas¹³. Pourtant, quelques vers plus loin le frère commence à complimenter la femme du fermier, qui répond, comme son époux, pratiquement en vieil-anglais mais avec cette fois quelques mots français (« desire », « disport », « plese », III. v. 1826, 1830, 1831). Shippey suggère qu'elle implique de cette façon une possible romance avec le frère,

her by-play with the friar is meant to show an urge towards social climbing, a readiness to side with, and flirt with, what she takes to be the upper classes. She uses the French vocabulary of romantic involvement not because she needs it or has no other words available, but to indicate, or to pretend, that she is, or was, or one day will be, something better than a farmer's wife in a barnyard. (Shippey, 2003, 7)

En véritable linguiste, Chaucer illustre ainsi en quoi le langage était utilisé et manipulé pour améliorer la position sociale. Il le rappelle également dans « The Pardoner's Prologue », où le Vendeur d'indulgences dit :

And in Latyn I speke a wordes few,
To saffron with my predicacioun,
And for to stire hem to devocioun
(VI. v. 344-346)

Cela prouve que le snobisme joua un rôle primordial dans l'évolution de l'anglais.

Par ailleurs, dans les siècles suivant l'invasion normande, le contact entre le vieil-anglais, le latin et le français-insulaire (puis le français-parisien) se concrétisa non seulement par des

¹³ La variété d'anglais attribué par Chaucer à Thomas est provençale, et donc bien plus conservatrice que le moyen-anglais « standard » parlé à Londres.

emprunts mais aussi par l'apparition de mots-outils tels que *to*, *by*, *for* qui devaient clarifier la relation syntaxique entre les mots. De plus, au temps de Chaucer, la conjugaison des verbes n'était pas complètement figée, ce qui se caractérisait par la coexistence de nouvelles et d'anciennes formes grammaticales. Par exemple, pour certains verbes, le radical n'était pas le même au passé singulier et au passé pluriel, comme c'est le cas aujourd'hui avec *was* et *were* (Chaucer *et al.*, 1959/1965, 38). Chaucer utilise ainsi dans « The Nun's Priest Tale » « ran » au pluriel (« and after hym they ran », VII. v. 3381) avant de passer quelques vers plus loin à une forme plurielle irrégulière « ronne » (« They ronne so hem thoughte hir herte breeke. », v. 3389).

Ces quelques exemples montrent que, dès le XIV^e siècle, l'anglais avait perdu une grande partie de ses inflexions suite à son contact avec les langues latines et avec le vieux-norrois. Toutefois, il est nécessaire de se demander ce qu'il en était de son lexique. Nous avons vu que le vieil-anglais a emprunté un grand nombre de mots au latin, puis au français mais doit-on toujours considérer son lexique comme fondamentalement germanique ?

Prenons comme première expérience une étude étymologique des mots pleins utilisés par Chaucer dans les cinq premiers vers du prologue général de *The Canterbury Tales* (voir Tableau 2). Ce tableau nous permet de voir concrètement comment le vieil-anglais évolua à travers plus de neuf siècles de contact avec des langues étrangères. Il n'existe pas de différence notable entre le nombre de mots d'origine française (tous viennent sans exception de racines latines) et d'origine germanique. Bien que 55 % des mots pleins utilisés par Chaucer dans les premiers vers de son prologue viennent du vieil-anglais, le remplacement de certains mots témoignent de la force de l'influence latine et française. En effet, les emprunts remplacèrent non seulement des concepts existants, mais ils prirent aussi profondément racine dans la culture anglo-saxonne suite à la disparition des noms de mois traditionnels. Le « *Aprill* » de Chaucer (orthographié avec un double *l* à cause de l'ancien français *avrill*) remplaça ainsi, par exemple, le vieil-anglais *Eastermonað*. En outre, nous pouvons voir qu'il y a deux différentes versions du mot *sweet* : « *sweete* » (très proche du vieil-anglais) et « *soote* », ce qui peut être expliqué par la versification de Chaucer et qui donne au poète, nous le verrons ultérieurement, les outils nécessaires pour intégrer la polyphonie dans son discours poétique¹⁴.

¹⁴ C'est une vision très romanesque du discours poétique, puisqu'un même mot peut être rendu sous différentes formes, non seulement pour faciliter la rime, mais également pour exprimer la pensée d'autrui.

	Vieil-anglais	Moyen-anglais	Ancien français	Latin	Anglais moderne
<i>The Canterbury Tales</i>	Eastermonað	Aprill	avrill	Aprilis	April
	Hreðmonað	March	marz	Martius	March
	stingan	perced	percier	*pertusiare	pierce
	ædre	veyne	veine	vena	vein
	flogoða	licour	licour	liquorem	liquor
	ārfæstnes	vertu	vertu	virtutem	virtue
	tieman	engendered	engendrer	ingenerare	engender
	mearu	tendre	tendre	tenerem	tender
	blowan	flour	flor	florem	flower
« General Prologue »	scūr	shoures	la verse	versare	shower
	swete	soote	dulce	dulcis	sweet
	drugað	droghte	secheresse	siccare	drought
	rot	roote	racine	radix	root
	swete	sweete	dulce	dulcis	sweet
	cropp	croppes	pousse	pulsare	crop
	geong	yonge	jofne	juvenis	young
	sunne	sonne	soleil(l)	sol	Sun
	bræð	breeth	sofle	sufflare	breath
	holt	holt	boscage	boscaticum	holt
hæð	heeth	bruierie	brugaria	heath	

Tableau 2 : L'anglais de Chaucer (d'après *The Canterbury Tales*, « General Prologue »)

Dans le but de montrer les effets de l'invasion normande sur la langue anglaise, Manfred Scheler compara en 1977 l'étymologie des mots présentés dans le *Shorter English Dictionary*, ou SED (80 096 entrées de tous niveaux stylistiques), l'*Advanced Learner's Dictionary*, ALD (27 241 mots de styles variés) et enfin le *General Service List*, ou GSL, qui ne contient seulement que les mots les plus usités (3 984 entrées). Il établit aussi un certain nombre de catégories basées sur l'étymologie qui sont ici limitées à cinq sources d'influence lexicale (Lutz, 2000, 147) : l'*Inselgermanisch*¹⁵, le français, le latin, les langues celtiques et les autres sources.

Le graphique de la Figure 1 permet de synthétiser concrètement ce que nous avons vu jusqu'à présent. En se basant donc sur le lexique de Chaucer, il est possible de voir que le lexique anglais après la conquête n'était plus germanique. L'analyse de Scheler confirme que dans les dictionnaires les plus généraux, la part de l'*Inselgermanisch* est inférieure à celle du français (22 % dans le *Shorter English Dictionary* et 27.43% dans l'*Advanced Learner's Dictionary*). De plus, même si l'origine germanique des mots les plus courants semble être

¹⁵ Scheler nomme *Inselgermanisch* la part du lexique anglais d'origine germanique (vieil-anglais, vieux-norrois...).

importante (47,08 %), elle reste légèrement inférieure aux langues d'origines latines : les parts du français (38 %) et du latin (9,59 %) s'élèvent, en effet, ensemble à 47,59 %. De même, plus de la moitié des mots présents dans le lexique entier possèdent une étymologie française ou latine (56,66 %). Pour finir, il est particulièrement intéressant de noter que les langues celtiques, pourtant utilisées sur le sol anglais depuis bien plus longtemps que les dialectes anglo-saxons n'ont pratiquement pas influencé la langue anglaise : à ce titre, aucun mot utilisé couramment n'a une origine celtique.

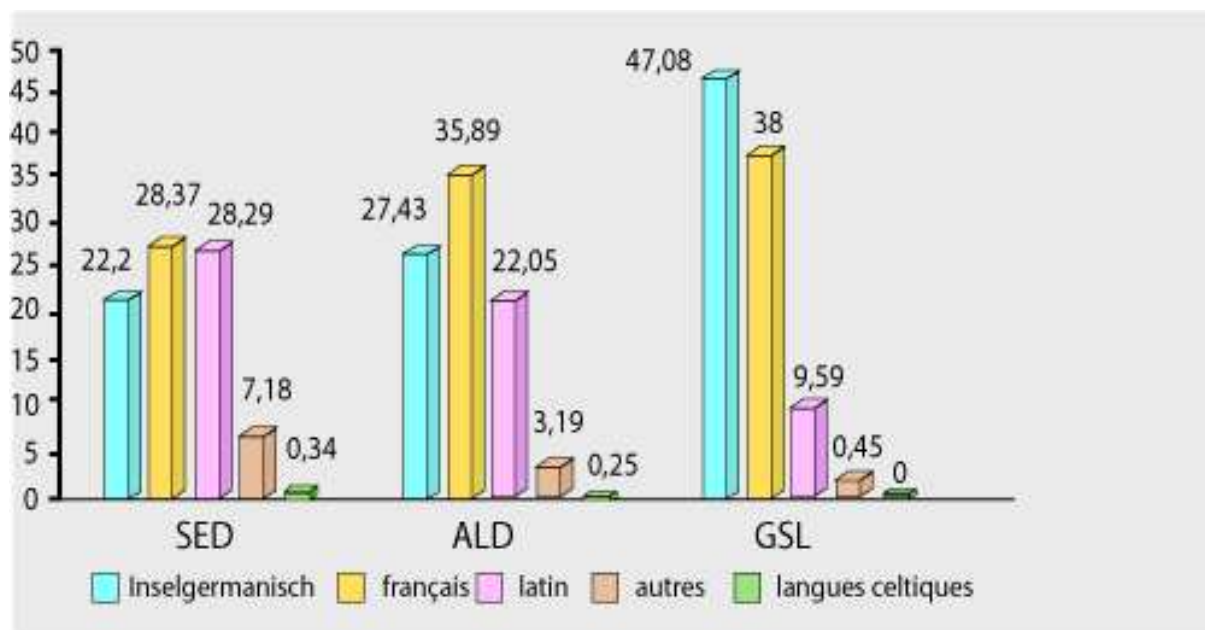


Figure 1 : Analyse de Scheler du lexique anglais moderne dans le SED, l'ALD et le GSL¹⁶

Chaucer peut donc être considéré comme l'un des héritiers de la tradition plurilingue et bivocale anglo-saxonne. De l'arrivée des Celtes à la conversion au christianisme, la tradition anglaise a toujours mis la plurivocité au centre des affaires culturelles et linguistiques en soutenant l'usage du vernaculaire face au latin. Toutefois, cette liberté subit un premier revers de taille avec l'imposition par les Normands d'une religion traditionnelle essentiellement monologique et monolingue. Après la défaite de 1066, il faudra donc attendre l'émergence de la poésie chaucérienne pour que la langue anglaise regagne le prestige que ses pères lui avaient accordé à la naissance¹⁷.

¹⁶ Voir Lutz, 2000.

¹⁷ Une autre tentative de revitaliser la poésie allitérative anglo-saxonne eut lieu entre le XIV^e et le XVI^e siècle mais ce mouvement, que les chercheurs nomment *Alliterative Revival*, ne fut pas couronné du succès

Bède peut, malgré tout, être considéré comme un symbole, ouvrant la voie à un mouvement de dimension européenne mené d'une main de maître par Dante, et qui révolutionna non seulement l'évolution de notre tradition littéraire, mais également notre vision de la langue.

Partie 2 Émergence des vernaculaires européens

Nous avons vu dans notre première partie que le christianisme se développa différemment en Angleterre que sur le reste du continent : il se lia très tôt à la langue anglaise grâce aux missionnaires irlandais et fournit un appui non négligeable à la monarchie et la culture anglo-saxonne. L'idée d'associer le vernaculaire à la religion n'avait alors rien de troublant, et était même encouragé par la plupart des membres du clergé anglais ; ce fut, souvenons-nous, le cas de Bède, qui œuvra jusqu'à sa mort à la propagation du christianisme en vieil-anglais. Toutefois, suite à l'invasion normande les choses changèrent pour le moins radicalement, puisque l'ordre religieux anglo-saxon fut effacé et remplacé par des ecclésiastiques continentaux. Dès lors, le vernaculaire perdit sa place et ne put plus assumer le rôle vulgarisateur que lui avaient donné les religieux anglo-saxons. Plusieurs siècles plus tard, néanmoins, l'Église fut confrontée à une montée en puissance des vernaculaires à travers toute l'Europe qui menaça non seulement l'hégémonie du latin mais également la mainmise de Rome sur la doctrine chrétienne.

A. Mouvement européen

Alastair Minnis explique au sujet du terme vernaculaire que sa véritable signification

is too potent to be strait-jacketed within the narrow sphere of language-transfer. Rather it can, and I believe should, be recognized as encompassing a vast array of acts of cultural transmission and negotiation, deviation and/or synthesis, confrontation and/or reconciliation. (Minnis, 2009, 16)

escompté. Même s'il produisit des œuvres telles que *Sir Gawain and the Green Knight* (1400) ou *Scottish Field* (1513), son conservatisme culturel et linguistique provincial ne put rivaliser avec le développement de la métropole londonienne et l'avènement de l'imprimerie.

Cela signifie que le vernaculaire a une valeur dépassant les limites des catégories linguistiques dans la mesure où il assimile les croyances et pratiques populaires, elles-mêmes engagées dans une relation complexe avec l'État et l'Église¹⁸. Le latin médiéval était à ce titre un vernaculaire comme un autre, se distinguant toutefois des autres langues par son prestige (langue européenne commune de la culture, de la religion, de l'information...) et son rôle de *lingua franca*. Néanmoins, l'émergence même de la littérature vulgaire remonte à la poésie française des troubadours et trouvères qui, depuis le XII^e siècle, inondent l'Europe d'œuvres fondatrices telles que les récits arthuriens de Chrétien de Troyes, la *Chanson de Roland* ou le *Roman de la Rose*¹⁹. Or, à partir du XIII^e siècle, ce centre propulseur se déplace de la France vers l'Italie, le Trecento servant alors de lien entre le Moyen Âge latin et français et l'époque moderne « in una fecondazione che supera la barriera linguistica, le dilanti divisioni nazionali, la stessa decadenza della penisola²⁰ » (Boitani, 2007, 15).

Ainsi, dès la seconde moitié du XIII^e siècle, les lettrés de toute l'Europe vont commencer à prendre conscience qu'une langue n'a pas à être aussi ancienne que le latin pour être dotée de noblesse. Dante fut, de ce fait, l'un des premiers à se dresser contre l'hégémonie latine et à défendre les vernaculaires, notamment dans *De vulgari eloquentia* (1303-1304) où il affirme que le vernaculaire, au sens large du terme, est la plus noble des langues car il fut la première langue du genre humain, est utilisé par tous les peuples sur terre et nous vient plus naturellement que des langues artificielles comme le latin²¹. De plus, en liant son étude linguistique à sa foi chrétienne, il montre que les raisons invoquées par l'Église depuis des siècles pour défendre le latin en tant que langue unique du christianisme sont quelque peu fantaisistes. En effet, Dante avance l'idée que les anges communiquent par la pensée et que même si la Genèse dit qu'Ève fut la première à parler, il est normal de penser que ce fut en vérité Adam qui prononça le mot *El*, c'est-à-dire « Dieu », en premier (il nomma Dieu avant toutes choses). Il cherche donc à identifier ce que l'on appelle couramment l'adamique, à savoir la première langue jamais utilisée, et isole l'hébreu comme forme originelle de langage. Dieu permit, dit-il, au fils d'Heber de garder cet idiome suite à la confusion des langues et la

¹⁸ Voir Minnis, 2009.

¹⁹ Nous reviendrons sur le lien entre la littérature des troubadours et Chaucer dans le prochain chapitre.

²⁰ « dans une fécondation dépassant les barrières linguistiques, les déchirantes divisions nationales, la décadence de la péninsule. »

²¹ Artificiel dans le sens où le latin n'était déjà plus la langue maternelle de beaucoup de locuteurs et qu'elle n'était donc pas une langue accessible à tous facilement : « ce n'est que grâce à une longue et intense étude que l'on parvient à en maîtriser les règles et l'esprit » (*De vulgari eloquentia*, I. str. I)

dispersion du genre humain causées par Babel. Il revient néanmoins sur cette théorie dans la *Commedia (Paradiso, XXVI)* et fait de l'hébreu un vernaculaire comme les autres, bien distinct de l'adamique. De ce partage et de cette confusion naquit ainsi plusieurs grands idiomes tels que le grec et le latin qui se divisèrent davantage en plusieurs vernaculaires : « nam alii *oc*, alii *oil*, alii *si* affirmando locuntur²² » (Dante, 1991/2005, 18).

Dante comprit, par conséquent, que l'imposition du latin était arbitraire et infondée et que les autres vernaculaires avaient tout autant de légitimité que lui. Il fut ainsi le premier à reconnaître la grande quantité de dialectes utilisés et à chercher dans ceux-ci, comme en témoigne l'étude linguistique dans *De Vulgari Eloquentia*, un vulgaire digne d'être élevé au rang de langue littéraire. Il décida alors avec certains de ses pairs tel que Francesco da Barberino, auteur de *Documenti d'Amore*, poème en italien vulgaire accompagné d'une traduction et d'un commentaire en latin, d'écrire en vernaculaire de façon à donner de la valeur au dialecte florentin (Minnis, 2009, ix). Son impact fut tel que vingt ans après sa mort, on pouvait compter pas moins de huit commentaires en latin et en vernaculaire de la *Divina Commedia* (1308-1321) dont ceux rédigés par ses fils Iacopo et Pietro Alighieri et par Giovanni Boccaccio. Minnis affirme à ce sujet que cela représente « [the] most important corpus of contemporary criticism on any medieval vernacular writer » (Minnis, 2009, 19). À titre de comparaison, Pétrarque, qui composa pourtant son *Rerum vulgariuam fragmenta* en italien vulgaire, finit par se détourner du vernaculaire, l'estimant inférieur à la langue de Virgile et Cicéron. Il finit donc par se tourner à nouveau vers le latin et, fait prouvant la remarquable ascension des vernaculaires, prit la peine de traduire de l'italien vers le latin le conte de Griselda de son ami Boccace. Ce dernier prit un temps la relève de Dante en accompagnant sa *Teseida* d'un commentaire en vernaculaire, avant de revenir finalement à l'humanisme latin.

Cette montée en puissance des vernaculaires se propagea par la suite de l'Italie à travers toute l'Europe²³. La France, sous le règne de Charles V, dit le Sage, (1364-1380), s'illustra particulièrement dans la mesure où bon nombre de traductions furent réalisées par ordre du roi. Jacques Bauchant, engagé par Charles V pour traduire les traités d'Élisabeth de Schönau remarqua, par exemple que « [l]e latin n'est si entendible ne si commun que le langage maternel » et confia à son maître que son entreprise de traduction devrait aider « vostre peuple

²² « certains pour affirmer disent *oc*, d'autres *oil*, d'autres *si* »

²³ Pour de nombreux chercheurs, la Renaissance italienne ne s'étendit jamais réellement à toute l'Europe ; Curtius parle, par exemple, de vagues successives d'italianisme (Curtius, 1953/1990, 34).

gouverner et introduire en science et en bonns meurs par exemple de bonne et ordenee vie » (Minnis, 2009, 1-2). La vulgarisation des connaissances, qui deviendra plus tard centrale dans la pensée des Lumières, était donc déjà considérée par certains comme positive, et ne pouvait qu'améliorer les conditions de vie du peuple. Nicole Oresme salua même Charles V d'avoir fait traduire l'*Éthique* et la *Politique* d'Aristote « pour le bien commun » (*Ibid.*), idée qui renvoie au « commune profyt » de Chaucer dans *Parliament of Fowls* (v. 47) et à la lettre de Cuthbert : « to the great profit » (Bede *et al.*, 2008, 301). Charles V commanda ainsi plus de trente traductions d'œuvres latines, telles que *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais (traduit en français en 1372 par Jean Corbechon), *De civitate dei* d'Augustin d'Hippone et des portions de la Bible (traduits par Raoul de Presles, entre 1371 et 1375) ou encore *De regimine principum* de Gilles de Rome (traduit en 1379 par Jean Golein)... De même, outre la querelle de la Rose, débat littéraire sur le sens et la moralité d'un texte en vernaculaire, l'on recommença à voir en France des œuvres écrites en français, comme par exemple *Échecs amoureux* d'Évrart de Conty en 1390 tandis que sous le règne de Charles VI apparurent les premiers commentaires de textes français basés sur des poèmes originaux eux-aussi en vernaculaire.

Néanmoins il faut souligner que la politique menée par Charles V n'avait pas pour seul objectif de vulgariser les connaissances et d'instruire le peuple dans la mesure où elle permettait avant tout de légitimer la dynastie valoise. Le prestige associé à la montée en puissance de la langue française n'est pas à sous-estimer et aida grandement Charles V et ses héritiers.

L'Espagne suivit également l'exemple de ses voisins européens et lança un programme de traduction en vernaculaire, ainsi que la préparation de la première grammaire espagnole en 1492. À la demande de Jean d'Aragon, Enrique de Villena (1384-1434) traduisit ainsi entièrement l'*Énéide* de Virgile, qu'il accompagna d'un commentaire en vernaculaire des trois premiers livres. Bien que prévue, la suite ne fut toutefois jamais réalisée. On sait, de plus, que Villena traduisit *Rhetorica ad Herennium*, attribué à Cicéron, mais que le manuscrit fut perdu. En revanche une version de sa traduction de la *Commedia* survécut dans la collection du premier marquis de Santillana, Íñigo López de Mendoza, en compagnie d'une copie du texte florentin sur lequel le marquis ajouta des gloses en latin et en castillan (Minnis, 2009, 21). Cela signifie concrètement que la montée en puissance des vernaculaires européens était telle à la fin du XIV^e siècle, que l'on se mit à traduire non seulement des œuvres latines, mais également des textes originaux rédigés en vernaculaire. Le marquis possédait, en outre,

deux traductions de commentaires latins de Dante, une traduction anonyme d'un commentaire de Pietro Alighieri, une version en espagnol de *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire datant de 1340 et de l'Ancien Testament.

Il ne faut cependant pas décontextualiser cette nouvelle tradition de commentaires et traductions en vernaculaire. Les humanistes et l'Église ne voyaient pas d'un bon œil cette nouvelle mode et n'avaient de cesse que d'attaquer des hommes comme Dante ou Villena. L'œuvre de ce dernier fut d'une densité et d'une érudition remarquables, pourtant elle n'attira aucune attention et ne survécut que grâce à deux manuscrits, sans oublier que Villena fut au bout du compte accusé de sorcellerie : ses biens lui furent confisqués et à sa mort le roi ordonna que l'on brûlât sa bibliothèque (Minnis, 2009, 21).

B. Angleterre, hérésie et traduction

Paradoxalement, l'Angleterre, qui avait été l'un des premiers pays à associer le christianisme au vernaculaire, ne put rivaliser avec ses voisins européens en terme de traduction²⁴. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le mouvement ne fut que faiblement suivi et peu de traductions et de commentaires en anglais virent le jour sous l'égide de Richard II. En effet, la royauté ne s'intéressa pas immédiatement au pouvoir du vernaculaire, si bien que le rôle de mécène culturel fut joué non pas par Richard II, mais par Thomas Berkeley. Les lettrés anglais ne pouvaient, par conséquent, pas jouir d'autant de liberté que les traducteurs et auteurs engagés directement par Jean d'Aragon ou Charles V. Cependant, il est nécessaire de faire une distinction entre le règne de Richard II (1377-1399) et la période de répression instaurée par l'archevêque Thomas Arundel (1399-1414) (Jones *et al.*, 2003, 2).

En dépit du fait que Richard II ne s'impliqua pas autant que les autres monarques européens, certains éléments prouvent que son règne fut tout de même synonyme de liberté et de développement culturel, contrairement à ce que voulut faire croire la propagande lancastrienne. En effet, à une époque où les livres étaient encore rares²⁵, l'habitude fut prise à la cour du roi de lire des ouvrages à haute voix, pour le bien de tous. Chaucer avait de son

²⁴ Il exista toutefois jusqu'au XIII^e siècle des traductions en anglo-normand sur le sol anglais, comme le prouve notamment les travaux de l'Anglo-Norman Text Society.

²⁵ William Caxton n'introduisit l'imprimerie en Angleterre qu'en 1476, ce qui augmenta considérablement le prestige du vernaculaire puisqu'il s'efforça de traduire et de publier principalement des ouvrages en anglais.

côté une vision plus moderne des choses, puisque même si ses poèmes furent lus, voire interprétés, il aimait se pencher seul sur des livres, comme il se le fait reprocher non sans humour dans *The House of Fame* :

For when thy labour doon al ys,
And hast mad alle thy rekenynges,
In stede of reste and newe thynges
Thou goost hom to thy hous anoon,
And, also domb as any stoon,
Thou sittest at another book
Tyl fully daswed ys thy look;
(II. v. 652-658)

Chaucer fut, toutefois, le premier à renouer avec la langue anglaise lorsqu'il décida d'écrire *The Book of the Duchess* (1369) en vernaculaire, ce qui ne fut possible que parce qu'il se sentit nourri par la tradition européenne car, comme le souligne Elizabeth Salter, « [h]is use of English is the triumph of internationalism » (Salter, 1980, 77-78). Cependant, les attaques menées par l'Église contre John Wyclif en 1382 créèrent un climat d'hostilité envers le vernaculaire, ce qui n'empêcha pas Chaucer, au même moment, de commencer la rédaction de *Troilus and Criseyde*, ni John Gower, qui avait jusqu'alors toujours écrit en latin et en français, de se lancer dans l'écriture de *Confessio Amantis* en anglais. Or, une telle assurance ne pouvait provenir que du soutien de Richard II qui fut même décrit par Chaucer dans la préface de *Treastise on the Astrolabe* comme le seigneur de la langue anglaise : « And preie God save the king, that is lord of this langage » (l. 56-57). Même si l'implication de Richard II fut minime, elle fut pourtant essentielle pour Chaucer et ses contemporains, à une époque où l'Église tentait de contrer près d'un siècle de développement des vernaculaires européens. Néanmoins, tout comme Charles V, Richard II ne soutenait pas les traducteurs et auteurs anglais dans le simple but d'instruire la population, dans la mesure où un vernaculaire puissant était également synonyme de prestige pour la noblesse, et d'indépendance vis-à-vis de Rome.

D'autre part, si le XIV^e siècle fut en Angleterre comme ailleurs une période d'intense bouillonnement intellectuel, ce fut assez paradoxalement grâce à l'Église. En effet, lors du

quatrième concile œcuménique du Latran tenu en 1215, le pape Innocent III proposa que l'on lançât un programme d'instruction des masses afin que les Chrétiens du monde entier puissent enfin comprendre les tenants et les aboutissants de leur foi, ce qui signifiait concrètement qu'il fallait traduire les textes sacrés en vernaculaires. Même si cette décision ne fut pas appliquée partout, et par tous, de la même façon, John Peckham, archevêque de Canterbury, tenta de suivre les instructions pontificales en 1281 et encouragea la traduction de textes religieux en anglais²⁶. En 1357, l'archevêque de York faisait, par exemple, passer ses instructions aux prêtres en anglais.

Cependant, cette vulgarisation des Saintes Écritures provoqua une prise de conscience générale des populations qui causa une remise en question du pouvoir du clergé. En effet, lors de ce même XIV^e siècle, la peste noire causa la mort d'un tiers de la population européenne : la main d'œuvre se fit donc plus rare, et les survivants devinrent plus pessimistes, ce qui, associé à la vulgarisation des écrits religieux et à l'horreur de la peste, leur permit de s'interroger davantage sur la destination de leur âme. Ce faisant, ils réalisèrent qu'il existait un écart important entre la pauvreté du Christ et la richesse de l'Église. En effet, durant le Moyen Âge, l'Église s'enrichit à un tel point grâce aux taxes, aux Pardons, Indulgences et aux pèlerinages que les membres du clergé devinrent bien plus puissants que la majorité des princes d'Europe. Leur pouvoir était par conséquent aussi bien économique que politique, puisqu'un monarque privé de l'appui du clergé ne pouvait que difficilement tenir les rênes de son royaume. De plus, la papauté n'hésitait que très rarement à menacer d'excommunication quiconque ne pouvait, ou ne voulait, payer la dîme, ce qui impliquait concrètement d'être privé de l'amour du Seigneur, mais aussi de ne plus pouvoir participer aux offices et isolait irrémédiablement la personne du reste de la communauté²⁷.

C'est donc dans ce contexte que John Wyclif prit de l'importance. Il compara l'Église à la pauvreté du Christ et demanda la redistribution de ses richesses : pour lui, le clergé n'avait pas le monopole de l'enseignement de la doctrine chrétienne et, si il l'eut un jour, il lui fut retiré lorsqu'il commença à amasser ses richesses. Wyclif décida donc de mettre en avant la Bible en tant que seul et unique source de l'enseignement, et pour cela il était nécessaire de la

²⁶ Voir Jones *et al.*, 2003.

²⁷ Tout laisse à penser que Chaucer partageait certaines idées de Wyclif. Ils avaient de nombreuses relations en commun, Jean de Gand n'étant pas des moindres, et certaines allusions des *Canterbury Tales* sont assez proches de l'idéologie lollarde. Voir par exemple le General Prologue (v. 486) où Chaucer semble être en désaccord avec l'idée d'excommunier quelqu'un pour non-paiement de la dîme.

traduire. L'Église tenta, par conséquent, d'arrêter Wyclif avant que ses idées ne menassent les agneaux à se retourner contre le berger : William Courtenay, évêque de Londres, convoqua Wyclif à Saint-Paul en 1377 afin d'y être entendu, mais ce dernier arriva accompagné d'hommes en armes, dont Jean de Gand, duc de Lancastre, qui menaça rapidement de traîner Courtenay hors de sa cathédrale par les cheveux (Dahmus, 1970, 27-29). Le débat fut donc interrompu, mais les menaces ne s'arrêtèrent pas pour autant puisque, quelques mois plus tard, le pape Grégoire XI condamna certaines des idées de Wyclif, qui fut à nouveau convoqué par des évêques et sauvé *in extremis* par l'intervention de Sir Lewis Clifford, grand ami de Chaucer. Il se présenta en tant qu'émissaire du prince de Galles, et transmit un message interdisant à la délégation de condamner Wyclif d'une quelconque façon (Jones *et al.*, 2003, 65)

Les critiques de Wyclif n'avaient pourtant rien de révolutionnaire, elles étaient même plutôt courantes au sein même de l'Église depuis plusieurs siècles. Le véritable problème du clergé venait donc du fait que Wyclif s'exprimait hors des limites de l'Église et qu'il soutenait que la langue anglaise était autant capable que le latin de transmettre la foi chrétienne. Un débat eut d'ailleurs lieu à Oxford en 1401 dont le but était de déterminer si le peuple serait en mesure de comprendre un texte aussi stylisé que la Bible et si la langue anglaise n'était pas trop barbare pour recueillir la parole divine (Minnis, 2009, 20). L'Église n'avait, en d'autres termes, aucune envie de voir son linge sale lavé en public, d'où la nécessité de garder la discussion des réformes religieuses en latin. En effet, en écartant le vernaculaire des débats religieux, l'Église pouvait contrôler qui y participait (Jones *et al.*, 2003, 65).

L'action de Wyclif ne se limita d'ailleurs pas à la simple critique, puisqu'il fut probablement impliqué dans une traduction complète de la Bible en anglais en 1382. La personne à l'origine de ce projet ne pouvait être que quelqu'un d'une rare ténacité et d'un courage certain et Wyclif était en effet bien placé pour rassembler les ressources nécessaires tandis qu'il était à Oxford. Toutefois, il ne voyait aucun intérêt dans la Bible en tant qu'objet, elle n'était pour lui que le support de la foi, une aide à la mémoire et rien de plus. Dans ce sens, qu'elle soit en anglais ou en latin importe peu puisque les Évangiles peuvent être transmis dans n'importe quelle langue, ce qui rejoint la théorie de Dante. Un Lollard écrivit ainsi anonymement, « there is moche heresie in bookis of Latyn, more than in Englische bookis » (Minnis, 2009, 111).

Bien entendu, l'Église n'apprécia guère la traduction de Wyclif et continua d'attaquer les Lollards. Lorsque Raoul de Presles traduisit la Bible, il se défendit en spécifiant que le roi lui-

même était le commanditaire (« votre commandement m'en excusera en tout et par tout », Minnis, 2009, 33) ; en revanche, la traduction de Wyclif n'avait pas cet avantage. C'est dans cette situation que la faible implication de Richard II se fit sentir, car même si Wyclif fut soutenu par les plus hautes autorités du royaume (Jean de Gand, le Prince de Galles...), le roi n'intervint jamais personnellement en sa faveur. De plus, les raisons invoquées par le clergé dans son interdiction de traduire les Saintes Écritures étaient véritablement absurdes. En soutenant que seul le latin était assez développé et pur pour servir de médium au christianisme, chose que Dante attaqua également, l'Église oublia que le latin médiéval était lui-même le plus grand vernaculaire d'Europe et que la version la plus répandue de la Bible, à savoir la *Vulgate*, était également une traduction. En effet, les chrétiens utilisèrent très tôt des traductions latines d'œuvres rédigées en grec, telle que la *Septante* ou le Nouveau Testament. Jérôme décida ensuite au IV^e siècle de réviser entièrement ces traductions dans un latin plus moderne, qui furent plus tard complétées par d'autres traducteurs, pour constituer au XII^e siècle la Bible la plus courante du monde chrétien. Selon Minnis, « part of the secret of Latin's success was its receptivity to a wide range of appropriations and idiolects » (Minnis, 2009, 103), car le latin médiéval était à la fois *lingua franca*, mère des langues romanes, et le produit de différentes variétés de latins en fonction du milieu (église, littérature, grammaire, science...). L'utilisation du latin pour transmettre des idées radicales était donc bien plus efficace qu'un vernaculaire moins répandu, car cela permettait de traverser les frontières et de survivre aux attaques pour hérésie : Wyclif lui-même écrivait ainsi en latin. À titre d'exemple, un commentaire lollard de l'Apocalypse écrit en latin, l'*Opus arduum*, fut composé en Angleterre en 1389-1390, mais ne survécut que dans un manuscrit retrouvé à l'étranger (Minnis, 2009, 103-104). L'Église fit, par conséquent, preuve d'une grande hypocrisie en accusant d'hérésie quiconque traduisait la Bible en vernaculaire dans la mesure où ces lettrés n'étaient pas plus blasphémateurs que Saint Jérôme.

La tension et les injustices accumulées durant le XIV^e siècle explosèrent finalement lors de la révolte des paysans de 1381. Bien que les causes fussent tout autant économiques que politiques et sociales, le clergé considéra que Wyclif et les Lollards, en encourageant l'insubordination et la remise en question de l'autorité de l'Église, étaient responsables de cette période de troubles. L'archevêque de Canterbury, Simon Sudbury fut assassiné durant la révolte qui ne se calma que lorsque Richard II rencontra le meneur de l'insurrection, Wat Tyler, à Smithfield. Suite à cela, Wyclif, qui avait toujours condamné le meurtre de Sudbury, ne cessa pas d'attaquer l'Église et alla même jusqu'à proposer son démantèlement au

Parlement en mai 1382 et la redistribution de ses richesses : le gouvernement anglais devrait ainsi, selon lui, couper tout lien avec Rome et confisquer les propriétés de l'Église, ce qui rappelle étrangement la politique menée plus tard par Henry VIII lors du schisme. Peu de temps après, le Lollard Nicholas Hereford, qui fut chargé du sermon de l'Ascension à Oxford, profita de l'occasion pour soutenir publiquement Wyclif, encourager l'insurrection et justifier l'assassinat de Sudbury, ce qu'il fit, bien sur, en anglais (Jones *et al.*, 2003, 78-79).

Le vent tourna véritablement en Angleterre lors du retour au pouvoir d'Arundel. Avant d'être désigné pour la première fois archevêque de Canterbury, Arundel avait fait montre de sa nature profonde en proposant au Parlement un projet de loi visant à rendre illégale toute traduction de la Bible en anglais. Cependant, sa participation avec les Lancastre à une tentative de coup d'état lui valut d'être renvoyé et exilé sur le continent. C'est durant son exil qu'il s'allia à nouveau avec Henri de Derby, fils de Jean de Gand, et qu'ils décidèrent de regagner l'Angleterre par la force. Ainsi, Arundel retourna à Canterbury et récupéra son ancien poste d'archevêque sans même prendre en compte le fait qu'un autre homme l'occupait déjà. Les Lancastre renversèrent ensuite Richard II en 1399 et instaurèrent un nouveau régime qui se montra particulièrement dur à l'encontre des hérétiques. Dès lors, Arundel mena une guerre sans merci à l'encontre de ses opposants et des critiques de l'Église. Suite à la promulgation en 1401 de *De heretico comburendo*, la lecture, possession ou traduction de la Bible en anglais fut punie par le feu en place publique afin d'inspirer la crainte aux témoins ; de même ne pas croire en la transsubstantiation était puni du bûcher : « For the wordly bishops, the real miracle of the Eucharist was that it transformed their critics into heretics. » (Jones *et al.*, 2003, 155)

Sans grandes surprises, une politique aussi radicale porta un grand coup aux Lollards qui se rétractèrent les uns après les autres : Sir Lewis Clifford, par exemple, qui avait par le passé soutenu Wyclif, s'excusa auprès d'Arundel et alla jusqu'à lui fournir une liste d'hérétiques. En outre, Arundel poussa sa politique à l'extrême en 1409 avec ses Constitutions puisqu'il supprima toute liberté de traduire et de débattre en anglais, et alla jusqu'à altérer le programme établi par Peckham en 1281. Peckham avait, en effet, défini un socle de connaissances minimales que chacun devait être libre de posséder, mais Arundel en fit un plafond que nul ne devait dépasser. Pour résumer, comme l'explique Minnis :

The culture of control and repression fostered by these prohibitions inhibited the development not only of what Nicholas Watson has called 'vernacular theology' but also of vernacular commentary-tradition in general, by which I mean commentary both in Latin and *in vulgari*, on texts of all kind – secular and religious – which were composed in English. (Minnis, 2009, 25)

Ainsi, bien qu'il soit nécessaire de se montrer critique quant à certaines décisions prises par le clergé, il est également nécessaire de rappeler que l'Église encouragea le développement des vernaculaires et de l'éducation à travers toute l'Europe durant plusieurs siècles. Certes, certaines politiques mises en œuvre sont en contradiction avec le fondement même de la foi chrétienne, et la condamnation des traductions peut sembler étrange lorsqu'on réalise que la *Vulgate* en est une. Or, c'est précisément parce qu'il s'agit de politique et non de foi. En effet, la peur de l'Église n'était nullement idéologique, au contraire elle venait, nous l'avons vu, d'une angoisse liée à l'idée de se voir retirer ses privilèges et son pouvoir. La répression continua donc en Angleterre durant encore plusieurs siècles : sous Thomas More, par exemple, un certain nombre de personnes possédant une Bible en anglais furent brûlées vives, tandis que William Tyndale fut exécuté et brûlé pour avoir traduit le Nouveau Testament en anglais en 1525 et œuvré en faveur de la Réforme. Quelques décennies plus tard, Jacques I^{er} lança un grand programme de traduction de la Bible qui sera publié en 1611 sous la forme de la Bible du roi Jacques (King James Version) et qui fut largement basée sur la traduction de Tyndale.²⁸

²⁸ Lewis se penche longuement sur la Réforme protestante et les traductions de la Bible dans *English Literature in the Sixteenth Century* (Book II, Chapter I, 'Religious Controversy and Translation').

II. *Fin'amor, Stil Novo* : les premières influences sur Chaucer

A. Poésie, prose et plurilinguisme

Dans les deux chapitres précédents, nous avons entrepris de démontrer en quoi la situation linguistique de l'Angleterre médiévale et l'accession des langues vernaculaires à l'écrit avaient permis l'apparition des premiers signes de la polyphonie littéraire. Cependant, comme nous l'avons brièvement mentionné un peu plus tôt, aucune des œuvres majeures de la littérature occidentale telle que nous la concevons aujourd'hui n'aurait pu voir le jour sans le développement de la tradition courtoise dans le Languedoc au cours du XII^e siècle. En effet, même si nos valeurs et nos besoins ont changé, il existe un lien fondamental entre la poésie courtoise des troubadours et celle du Trecento italien et des stilnovistes, créant de ce fait à travers des artistes tels que Pétrarque et Dante une continuité entre le Moyen Âge, la Renaissance et notre époque (Lewis, 1936/1959, 3). En d'autres termes, sans Chrétien de Troyes, il n'y aurait pas eu de Guillaume de Lorris, et sans *Roman de la Rose*, les œuvres de Dante et de Chaucer n'auraient pu exister. Dans *The Allegory of Love*, Lewis rappelle donc que notre habitude de faire de l'amour le sujet principal de l'art poétique nous pousse à croire que ce lien est naturel et fait partie de l'ordre des choses, alors qu'au contraire, un rapide tour d'horizon de la poésie antique et du Moyen Âge latin nous prouve très rapidement qu'il n'en est rien :

It seems – or it seemed to us till lately – a natural thing that love (under certain conditions) should be regarded as a noble and ennobling passion: it is only if we imagine ourselves trying to explain this doctrine to Aristotle, Virgil, St. Paul, or the author of Beowulf, that we become aware how far from natural it is. (Lewis, 1936/1959, 3)

La tradition courtoise, ou *fin'amor*, est donc la base de la littérature européenne de ces huit derniers siècles dans la mesure où elle fut la première à élever le vernaculaire au niveau du latin.

La poésie courtoise des troubadours apparut en Provence au début du XII^e siècle et apporta au monde une nouvelle vision de la vie, de l'amour et de la littérature. Bien qu'Ovide décrivît

dans l'*Ars amatoria* la conduite à suivre afin de séduire une femme et de conserver ses faveurs, l'ironie de son ouvrage venait du fait qu'il traitait sérieusement l'amour alors que celui-ci était à l'époque mis de côté comme une trivialité. Il fut ainsi l'un des premiers à introduire le personnage du dieu Amour, mais il le fit « with an affectation of religious awe – just as he would have introduced Bacchus if he had written and ironic *Art of Getting Drunk* » (Lewis, 1936/1959, 6). Néanmoins, le Moyen Âge fut le théâtre d'un changement radical concernant tant le mode de vie que l'approche de la sentimentalité. Cette période fut, particulièrement en France, riche de grands bouleversements sociaux rendus possible par la prospérité économique et la sécurité toujours plus grande des sujets de la royauté française. Cela favorisa le développement des villes et par conséquent d'écoles : le programme d'éducation mis en place quelques siècles plus tôt par Charlemagne avait permis la création de centres éducatifs au cœur des abbayes, or celles-ci donnaient désormais naissance à de véritables écoles indépendantes situées près des cathédrales des villes les plus importantes. Des cités telles que Paris, Orléans, Tours ou Chartres furent ainsi élevées au rang de pôles culturels majeurs et permirent la redécouverte et l'étude d'auteurs latins classiques (Troyes & Rouse, 2006, I).

De même, la vie civile se réorganisa radicalement et s'articula autour de la cour du roi et de la noblesse, ce qui eut pour conséquence direct l'apparition de nouvelles règles de conduite mettant en avant, tant la civilité que l'honneur et la courtoisie. La femme acquit au sein de ce monde une place d'honneur, alors que l'Église condamnait la passion amoureuse qu'elle considérait comme mauvaise¹. Durant le Moyen Âge, le mariage relevait en effet plus d'une alliance mutuellement profitable que d'une véritable histoire de cœur, et il n'était pas rare de voir un couple se séparer s'il devenait peu avantageux. Les troubadours furent ainsi les premiers à apprécier la dimension psychologique de l'amour en réarticulant la relation homme-femme autour du modèle féodal de la dépendance du vassal pour son seigneur. Selon Joseph Campbell, ils se détournèrent du modèle religieux qui laissait peu de place à la femme, et qui avait fait du mariage une institution plutôt que l'accomplissement et le couronnement de l'amour d'un homme et d'une femme, afin de lui attribuer la dimension beaucoup plus intime que nous lui connaissons aujourd'hui (Campbell & Moyers, 1988/1991, 232).

Les consignes de l'*Ars amatoria* furent donc remises au goût du jour, même si celles-ci avaient fondamentalement une dimension parodique. Ovide avait élevé l'amour au rang de religion en donnant à son dieu le pouvoir d'excommunier les pécheurs mais il n'avait sans

¹ Voir au sujet des doctrines religieuses, Lewis, 1936/1959.

doute pas anticipé le fait que ses écrits pourraient, un jour, être considérés avec la plus grande révérence. Toutefois, si Dante parvint à trouver un équilibre entre religion et expérience amoureuse, ce ne fut pas nécessairement le cas de tous les poètes de cette tradition puisque certains continuèrent de traiter le dieu Amour comme le faisait Ovide. En règle générale, les poètes se trouvaient quelque part entre ces deux extrêmes, dans une situation où l'amour est à la fois extension, échappatoire et rival du christianisme (Lewis, 1936/1959, 21).

La tradition *fin'amor* était en d'autres termes d'une grande diversité. La vision que les troubadours avaient de l'amour les contraignit à se mêler, d'une façon ou d'une autre, à la vie religieuse et ils se retrouvèrent ainsi bien malgré eux, au début du XIII^e siècle, associés à l'hérésie albigeoise que l'Église entreprit d'exterminer. La tradition des troubadours fut par conséquent mise à mal en Provence lors de la croisade albigeoise lancée en 1209 par le pape Innocent III, mais cela ne marqua pas pour autant son extinction. En effet, la conception provençale de l'amour s'était d'ores et déjà scindée en deux courants, avec d'une part le *Dolce Stil Nuovo* italien dans lequel se matérialisa la querelle entre religion et amour (nous reparlerons de ce mouvement un peu plus loin), et d'autre part la poésie des trouvères² dans tout le pays d'oïl.

B. Chrétien de Troyes et le genre romanesque

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le latin dominait entièrement l'Europe. Ainsi, bien avant que les vernaculaires européens puissent se développer, des clercs français, profitant du développement de l'éducation et de la prospérité grandissante du royaume, entreprirent de redresser le prestige du français³, fixant par la même le modèle à suivre pour leurs confrères européens. Même si la poésie courtoise se répandait, elle restait orale et n'avait pas alors les moyens de rivaliser avec le latin ; c'est pourquoi le français dut avant tout passer par une phase initiale de traduction des classiques. Des ouvrages tels que l'*Énéas* (1160), le *Roman de Troie* (1165) ou le *Roman de Brut* (1155) adaptent ainsi des écrits latins (voir Annexe 4). Michel Rousse rappelle d'ailleurs que l'apparition de ces œuvres n'est pas anecdotique et ne découle pas d'une quelconque coïncidence (Troyes & Rousse, 2006, III). Là où d'autres auraient traduit des traités théologiques, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les clercs choisirent une autre approche. En décidant de traduire des œuvres narrantes

² Les trouvères sont l'équivalent en langue d'oïl des troubadours dans le Languedoc.

³ L'ancien français, langue de la noblesse et ancêtre du français standard, fait partie de la catégorie des langues d'oïl parlées dans la majorité des régions du nord de la France.

la chute de Troie, le voyage d'Énée et la conquête de la Bretagne par son descendant, Brutus, ils se donnèrent la matière nécessaire à la croissance de légendes arthuriennes glorifiant la lignée royale anglaise. Or, pourquoi donc des clercs français cherchant à donner du prestige à leur langue viendraient-ils mettre en lumière la monarchie anglaise ? La réponse est, au vu de notre premier chapitre, particulièrement simple à fournir : parce que ces œuvres ont sans doute été réalisées pour la cour d'Henri II Plantagenêt (1133-1189), comte d'Anjou, duc de Normandie et roi d'Angleterre à partir de 1154. Ce dernier joua, en effet, un rôle essentiel dans le développement de la littérature courtoise en épousant Aliénor d'Aquitaine qui venait tout juste d'être rejetée par son premier époux, Louis VII. Rouse signale au sujet d'Aliénor que

cette femme cultivée contribua à diffuser la tradition lyrique des pays d'oc : son grand père, Guillaume X de Poitiers, avait été le premier troubadour. Il est donc possible qu'en ce milieu anglo-normand cultivé se soit développée une mode littéraire qui s'attacha à mettre à la disposition des lecteurs qui n'entendaient pas le latin quelques-uns des grands textes de l'Antiquité, adaptés au goût du jour et imprégnés de la nouvelle conception de l'amour chantée par les troubadours. (Troyes & Rouse, 2006, III)

Il n'est donc guère surprenant que Bernard de Ventadour, l'un des plus grands troubadours de son temps, fit un séjour à Londres entre 1154 et 1173, ni qu'il composa une chanson pour Aliénor et Henri II. De même, Wace offrit à Aliénor son *Roman de Brut*, traduction de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth, et composa entre 1160 et 1174 son *Roman de Rou* dans lequel il relate pour Henri II l'histoire des ducs de Normandie. Jean de Salisbury, Pierre de Blois ou Giraud de Barri firent également partie des lettrés ayant exercé leur art à la cour d'Henri II.

Néanmoins, durant cet âge d'or de la poésie courtoise (entre 1150 et 1180), le premier clerc à faire véritablement évoluer le genre romanesque ne fut autre que Chrétien de Troyes. Lorsqu'il commença à composer ses premiers poèmes, le genre littéraire auquel il devait donner ses lettres de noblesse n'existait que depuis une vingtaine d'années. Peu satisfait par les limitations inhérentes à un processus de traduction, Chrétien décida de couper tous les liens avec le monde latin en créant une fiction originale qui incorporerait les spécificités de la *fin'amor* à la culture bretonne.

Chrétien choisit donc, comme l'explique Catherine Croizy-Naquet,

d'inventer un dispositif romanesque qui insère et s'approprie les sources, par bribes et par voies détournées, donnant le sentiment d'un canevas impressionniste que reflète la syntaxe, aux antipodes de la peinture expressionniste de ses rivaux en écriture. (Troyes & Croizy-Naquet, 2006, 25)

Erec et Enide (1170) fait par conséquent le lien, ou comme le précise Chrétien, la *conjointure*⁴, entre un âge roman qui fut marqué par ses traductions et ce qui devint l'âge gothique. Le simple fait de parler de « roman » implique d'ailleurs l'idée de traduction et de plurivocalité, puisque le terme est formé sur l'adjectif *romanus*. *Romanice loqui* désignait en effet la langue de l'Empire romain, par opposition aux langues parlées par les tribus germaniques. Aussi, avec l'évolution naturelle de cette variété de latin qu'était le roman (les langues d'oïl et d'oc faisant partie des langues romanes), ses locuteurs du nord de la France finirent par réaliser qu'ils ne parlaient plus vraiment latin mais bien une variété de cette langue, qu'ils désignèrent comme le *romanz*. Le genre romanesque prit de fait ce nom car les premiers romans à voir le jour étaient des œuvres latines traduites en langue romane et mêlant auteurs latins, sources bretonnes et *fin'amor* (Troyes & Rousse, 2006, 443-444). La richesse de l'intertextualité donne donc à Chrétien une position centrale dans l'évolution de la littérature, puisqu'il se situe au carrefour de la chanson de geste, du roman antique, de la tradition bretonne et des romans de Tristan⁵. C'est par l'assimilation et la transformation de procédés narratifs hérités de sources différentes que Chrétien transforme en profondeur le genre romanesque : les nombreuses scènes de combat et les énumérations (artifices propres à l'épopée) introduites dans *Erec et Enide*, rapprochent, par exemple, le poème de la chanson de geste (Troyes & Fritz, 1992, 6). Pourtant, Chrétien va rivaliser avec l'épopée en élevant le personnage d'Arthur au-dessus des rois de geste. Jean-Marie Fritz nous dit à ce sujet que cette fonctionnalité hyperbolique devient évidente lorsqu'elle entre en contact avec la matière antique, qui fut si importante dans le développement littéraire de la langue romane. En

⁴ Vers 14 du prologue. Pour Chrétien, la conjointure est le mélange de traditions diverses.

⁵ Les romans de Tristan ne font pas exactement partie de la tradition de la *fin'amor* dans la mesure où les personnages sont incapables de maîtriser des sentiments produits artificiellement par un philtre d'amour.

insistant sur les largesses d'Érec et d'Arthur, Chrétien en fait des « hyper-Alexandre » (Troyes & Fritz, 1992, 6).

La matière bretonne est également assimilée et réinterprétée afin de s'accorder avec ce nouveau genre. Chrétien mentionne par exemple à de nombreuses reprises sa volonté de ne pas trahir son *estoire* (notamment aux vers 3586, 5730 et 6728), tant dans le respect des noms (Érec est l'équivalent roman des noms armoricains Guerec et Weroc, mais aussi du gallois Gereint), que dans les thèmes. La chasse au cerf blanc, qui ouvre ce poème, est ainsi tirée de la mythologie celtique où elle vient annoncer le passage dans l'autre monde. Mais, en dépit de la richesse de ses emprunts et de l'intertextualité de son œuvre, l'idée dominante *Erec et Enide* n'est pas l'habile association de différentes sources mais bien la transformation que Chrétien leur fait subir. La chasse au cerf que nous venons de mentionner va perdre son sens mythologique et faire place à une nouvelle tradition courtoise, à savoir celle du baiser offert par le roi à la plus belle dame de sa cour. De même, l'épisode de la Joie de la Cour, dans lequel Érec affronte un chevalier asservi par la promesse faite à une femme, est rapidement débarrassé de son aspect enchanteur et féérique pour laisser place à la perversion de la relation courtoise où l'homme est, contre sa volonté, esclave de la dame (Troyes & Fritz, 1992, 8). En d'autres termes, Chrétien modernise ses sources au point de les élever au rang de péripéties incontournables du genre romanesque : « combien de chasses au blanc cerf, de morts ressuscités [...], de combats contre les géants ou de vergers merveilleux ne retrouverons-nous pas dans les romans du siècle qui va suivre ? » (*Ibid.*).

La cohérence du roman tel que Chrétien le conçoit vient donc de l'inventivité avec laquelle le poète manipule ses diverses lignes narratives et de l'élaboration progressive du personnage principal (Troyes & Croizy-Naquet, 2006, 25). Jonglant avec des figures poétiques, Chrétien parvient à attirer notre regard sur un élément central garant de l'unité d'un roman où conjointure et disjointure se font face : l'amour. Cependant, Chrétien ne se contente pas de transformer ses sources, puisqu'il va en permanence innover et surprendre en bousculant les attentes de son public. Son traitement du roman grec antique est un exemple révélateur. En effet, les bases du roman grec sont d'une grande stabilité car elles reposent presque toujours sur les mêmes trames narratives. Elles offrent en principe au poète des thèmes simples qu'il peut combiner de façons plus ou moins différentes d'une œuvre à l'autre. L'intrigue est ainsi relativement classique puisqu'elle vient confondre deux périodes temporelles, celle de la rencontre de deux jeunes gens et celle de leur mariage venant conclure l'histoire. Toutefois, entre ces deux repères, les héros vont devoir faire face à un certain nombre d'épreuves,

pouvant aller de l'enlèvement de la dame à l'opposition des familles, sans oublier les sauvetages et autres menaces visant la chasteté des amants (Bakhtine, 1978, 240). Bien entendu, la situation est rendue encore plus difficile pour le héros par le fait que la dame est rarement retenue prisonnière près de chez lui : il doit donc entreprendre un long voyage, le faisant traverser des pays inconnus aux coutumes et aux mœurs étrangères. Tous ces éléments, hérités de l'épopée antique, de la tragédie, des poèmes d'amour hellénistique, voire de la rhétorique, donnent ainsi au roman grec cette capacité à concentrer en un même point tous les genres de la littérature antique. Bakhtine écrit à ce sujet que

tous les éléments appartenant à ces divers genres sont ici remaniés, unifiés, pour former une nouvelle et spécifique entité romanesque. Dans un chronotope⁶ tout à fait nouveau, un monde étranger dans le temps des aventures, les éléments des divers genres acquièrent un caractère neuf et des fonctions particulières. (*Ibid.*, 241)

Ainsi, entre ces deux événements fixés dans le temps que sont la rencontre et le mariage, tout ce qui se produit est anecdotique et sans conséquence. Ce hiatus « extratemporel » que forment les aventures ne laisse de ce fait aucune trace sur les personnages. Le temps s'est pour ainsi dire arrêté (Bakhtine, 1978, 243). À ce titre, Voltaire ne manqua pas de parodier cette idée dans son propre roman d'aventures inspiré du genre grec : lorsque Candide finit par retrouver Cunégonde après une suite d'errances pour le moins rocambolesques, elle est « rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés », ce qui force le héros à reculer « de trois pas, saisi d'horreur » puis à s'avancer ensuite « par bon procédé » (Voltaire, 1998, 155-156). Ces chronotopes de la rencontre et de la route⁷ sont ainsi des thèmes fondateurs de la littérature moderne que Chrétien va adapter et transformer dans le

⁶ Le chronotope est un concept développé par Bakhtine et qui « se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace. [...] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. » (Bakhtine, 1978, 237). La rencontre est, par exemple, un chronotope dans la mesure où cela requiert une précision mathématique : il faut être au même endroit, au même moment.

⁷ Nous parlerons du chronotope de la route plus en détails dans le Chapitre IV.

cadre du roman de chevalerie. En effet, dès *Erec et Enide* il renverse le schéma fondamental du roman grec en relançant l'aventure au moment même où elle aurait dû prendre fin, à savoir celui du mariage des deux protagonistes. Il suit un temps cette logique durant la première partie du poème en décrivant leur rencontre, les péripéties s'opposant à leur union ainsi que leurs noces ; pourtant Érec sera contraint de repartir à l'aventure. La raison semble obscure car aucun obstacle évident ne trouble l'apparente tranquillité du couple, et c'est justement ce calme consécutif au mariage qui devient problématique. Le regard social est en effet intériorisé par Énide, qui va prêter foi aux accusations de *recreantise* (v. 3105 et suivants) portées contre son époux, ce qui le contraint à reprendre sa vie de chevalier (Troyes & Fritz, 1992, 9). Chrétien reproduira également cet effet dans *Yvain, le Chevalier au lion*, en dramatisant l'intrigue au moment précis où elle aurait dû s'achever. Yvain franchit tous les obstacles qu'il rencontre, épouse Laudine mais il est rapidement reconquis par le monde de la chevalerie, si bien qu'il est rejeté par sa femme. Chrétien relance ainsi complètement son roman, en créant un contexte proche de la situation initiale : seulement cette fois, le jeune homme va être confronté à un dépouillement total faisant de lui l'archétype même du chevalier. Chrétien transforme en d'autres termes la quête du chevalier en véritable quête du sens de la vie dans laquelle le passage du temps obsède les personnages et rythme leurs aventures : Yvain s'empresse par exemple d'atteindre la fontaine avant Arthur, ne manque que d'une fraction de seconde Esclados, oublie le délai fixé par Laudine... En jonglant de cette façon avec les chronotopes, Chrétien insiste sur le fait que l'aventure est par définition, « l'irruption de l'imprévu dans la trame temporelle » (Troyes & Rousse, 1990, 37), et rejette par la même l'idée de destin.

Toutefois, non content de perturber le schéma classique du roman grec, le poète fait également évoluer le genre romanesque en produisant des œuvres de moins en moins linéaires. Là où ses prédécesseurs se contentaient de décrire le déroulement des aventures d'un héros en suivant un ordre plus ou moins logique, Chrétien va progressivement introduire des ellipses. Il va en effet briser la narration en jonglant entre les personnages et en faisant fi de toute logique temporelle (Troyes & Croizy-Naquet, 2006, 41). Dans *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, il délaisse par exemple Lancelot momentanément afin de tourner son attention sur le personnage de Gauvain, lequel s'était un peu plus tôt engagé à franchir le Pont sous l'Eau. Chrétien amorce ainsi « une technique qu'il exploitera dans *Le Conte du Graal*, la quête menée en parallèle par les deux héros, selon les principes d'un déroulement temporel et d'un étalement en synchronie » (Troyes & Croizy-Naquet, 2006, 19). De plus,

tout comme Énide avait intégré le regard social, le discours de l'auteur vulgaire, comme nous l'avons vu plus tôt, ne peut qu'être influencé par une conscience sociale innée qui se mêle à la plurivocalité et au bouillonnement d'idées d'une société en pleine évolution. Il n'est donc guère surprenant que Chrétien porte de plus en plus d'intérêt à la parole, son usage et son pouvoir. Celle-ci jouait déjà un rôle important dans *Erec et Enide* (souvenons-nous de la force de la parole royale ou de l'interdiction d'Érec de briser le silence), mais c'est bien dans *Le Chevalier de la charrette* qu'elle acquiert un rôle majeur dans le déroulement de l'intrigue. Ainsi, un dialogue lance l'aventure et rythme l'intégralité du roman :

Parole d'emblée problématique puisqu'elle est promesse en blanc, hasardeuse et à hauts risques, à l'image d'une narration un peu aveugle qui se règle au gré des rencontres. Parole déceptive par ses manques tels le silence inquiétant du nain (v. 418), et par ses excès comme la rumeur trompeuse et mensongère (v. 4165 et ss. ; v. 4258). Parole informative dans le fil du récit : les dialogues reflètent l'histoire des personnages, soit pour les condamner, soit pour les distinguer. (Troyes & Croizy-Naquet, 2006, 41)

De même, Chrétien hiérarchise certaines formes de paroles et n'hésite pas à condamner celles qu'il juge répréhensibles : la parole ostentatoire est attribuée aux chevaliers orgueilleux tandis qu'il met en valeur la bonne parole de Gauvain envers son oncle (v. 240) tout en attaquant le style de Méléagant lorsque ce dernier s'adresse à son père (v. 6266-6272). Le roi de Gorre est, à ce sujet, décrit comme étant doué d'une parole plus sage et maîtrisée, pourtant sa tendance à faire usage d'un discours trop maniéré l'empêche de convaincre Guenièvre de se montrer moins froide envers Lancelot, et de persuader son fils de calmer ses ardeurs. « La parole « sociale » », nous dit Croizy-Naquet, « est inadaptée, toujours en décalage avec ses destinataires qu'elle ne parvient pas à atteindre et a fortiori à convaincre » (*Ibid.*, 41). Il n'est donc guère surprenant que Chrétien oppose à cette parole sociale une variante plus intime, faite de monologues introspectifs que le poète réserve principalement à Lancelot, Guenièvre et Méléagant. Cette intériorisation des sentiments nous donne un aperçu des états d'âme des personnages principaux, prisonniers d'un ordre social dans lequel le secret des sentiments domine (Troyes & Croizy-Naquet, 2006, 42-44).

Ainsi, dans le roman de chevalerie, tant l'auteur que son public avaient une conscience littéraire verbale marquée socialement et idéologiquement par le fait de vivre dans une société

constituée en classes. Bakhtine explique donc que cette conscience littéraire verbale s'est fondée sur l'assimilation d'une société hétérogène dans un système ordonné :

La traduction, le remaniement, la réaccentuation, la réinterprétation, une orientation réciproque, à divers degrés, avec le discours d'autrui, l'intention d'autrui, tel fut le processus de formation de la conscience littéraire qui donna le jour au roman de chevalerie. (Bakhtine, 1978, 192)

L'objet littéraire et le langage n'étaient, par conséquent, pas unifiés dans ce roman, et c'est ce qui fait son originalité. Ils semblent ne faire qu'un, comme dans l'épopée, mais l'intégration d'une culture et d'une langue étrangère change la donne car la prose romanesque européenne naît et s'élabore dans un processus « de traduction libre (transformatrice) des œuvres d'autrui » en vers, puis en prose (Bakhtine, 1978, 193). Prenant l'exemple du *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach, le critique russe démontre que l'évolution de la prose romanesque en Allemagne, basée sur la traduction de prose et de vers français, est tout à fait symbolique. La conscience linguistique n'étant plus dominée par un langage unique, il est nécessaire de séparer la langue du matériau afin de l'intégrer (*Ibid.*).

Chrétien fait également évoluer la tradition *fin'amor* au fur et à mesure de l'élaboration du cycle arthurien. S'il fut bien le premier à faire de l'amour son sujet principal dans *Erec et Enide*, son traitement de la passion était alors très classique. Le jeune Érec tombe sous le charme d'Énide alors qu'il demeure chez son père et décide rapidement de demander sa main, chose que son hôte accepte. Cette absence d'humilité du chevalier et de froideur de la part de la dame vient d'une vision très archaïque de l'amour, et, comme le rappelle Lewis, « It is indeed a love story; but it is a story of married love » (Lewis, 1936/1959, 25). Ce ne fut que plus tard, lors de son séjour à la cour de Marie de Champagne, fille d'Aliénor et autorité en matière d'amour courtois⁸, que Chrétien entreprit de traduire l'*Ars amatoria*, ce qui lui permit d'embrasser complètement les diverses formes de la passion amoureuse (*Ibid.*, 26). Le Chrétien de *Lancelot* n'est ainsi plus le même homme, puisqu'il est alors capable de chanter les louanges d'une relation doublement interdite car impliquant adultère et haute trahison. Lancelot n'hésite pas à se déshonorer et à s'humilier en montant dans la charrette afin de

⁸ Il existe par exemple de nombreuses références à Marie et Aliénor dans *De amore* d'André le Chapelain.

plaire à sa reine, qu'il traite avec une dévotion divine, s'agenouillant devant son lit et l'adorant « an nul cors saint ne croit tant » (v. 4671).

Conscient et fier de la portée de son geste, Chrétien ne manqua pas de rappeler son importance dans l'évolution du genre romanesque et de la *fin'amor* en écrivant dès le premier vers de *Cligès*, « *Cil qui fist d'Erec et Enide* » (v. 1). Plutôt que de se référer à un classique latin ou à une traduction, comme par exemple *Philomena*, qu'il adapta des *Métamorphoses* d'Ovide, il fait allusion à une création originale. Or cette formulation n'est pas accidentelle puisqu'elle évoque, comme le souligne Rousse, le début de l'*Énéide*, « Ille ego qui quondam gracili modulatus avena⁹ », dans lequel Virgile signale qu'il est également l'auteur des *Géorgiques* et des *Bucoliques*. Chrétien désire ainsi établir un lien entre son œuvre et un classique de la littérature latine, lien qu'il renforce encore en produisant un écho virgilien dans le nom même de son personnage, Énide (Troyes & Rousse, 2006, IV). Le roman cesse par conséquent d'être seulement une adaptation et rivalise avec le prestige du latin, acquérant un statut qui lui est propre et une profondeur mêlant les idéaux courtois avec les aventures d'un héros fictionnel (*Ibid.*, V). Chrétien proclame, de ce fait, dans les premiers vers d'*Erec et Enide*

Des or comencera l'estoire
Que toz jors mais iert en memoire
Tant con durra crestïentez.
De ce s'est Crestïens ventez.
(v. 23-26)

Les trouvères et les nobles de la cour d'Henri II et d'Aliénor étaient par conséquent convaincus que la progression de la langue romane était annonciatrice d'un transfert linguistique et idéologique de Rome vers l'Angleterre, transfert rendu possible par le légendaire exode d'Énée et la conquête de la Bretagne par son descendant Brutus.

C. De l'Âge d'or au *Roman de la Rose*

Chrétien marqua ainsi de son empreinte l'Âge d'or de la poésie courtoise, et participa grandement à la naissance du genre romanesque. Toutefois, ce ne fut pas véritablement son cycle arthurien qui transforma la littérature européenne, mais bien le *Roman de la Rose* que

⁹ v. 1 : « Moi qui jadis modulai mon chant sur un grêle pipeau ».

Guillaume de Lorris composa entre 1230 et 1245. Bien que séparée de près d'un demi-siècle du *Conte du Graal*, l'œuvre de Guillaume représente l'aboutissement de la tradition courtoise, et, malgré de nombreuses différences avec Chrétien, elle reste l'héritière des conventions mises en place par le clerc de Troyes. En effet, Guillaume reprit les éléments fondamentaux de son prédécesseur mais fit évoluer la tradition afin de s'éloigner du roman de chevalerie et de s'intéresser plus particulièrement au monde du rêve et des visions. Là où Chrétien faisait autrefois s'opposer les doutes et les états d'âmes de ses personnages par un contraste entre monologues et silence, Guillaume va, en ce qui le concerne, faire de ces préoccupations le cœur de son récit grâce à une utilisation sublimée de l'allégorie. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'allégorie est propre à Guillaume ou à l'homme médiéval. Bien au contraire, elle est un des principaux moyens d'expression de l'esprit humain. Lewis souligne que « It is of the very nature of thought and language to represent what is immaterial in picturable terms » (Lewis, 1936/1959, 47). Cependant, bien qu'héritée des personnifications de la poésie latine classique, l'allégorie médiévale représente une véritable évolution : elle doit à l'Antiquité l'atmosphère si particulière qui lui permet d'apparaître comme une méthode naturelle d'expression mais reste « the subjectivism of an objective age » (*Ibid.*, 30). Elle permet en effet d'exprimer les sentiments et les doutes dans une société dominée par le culte du secret de la *fin'amor*. Par exemple, lorsque Chrétien met la charrette sur le chemin de Lancelot et que son personnage hésite à monter à bord, il allégorise la constante opposition de la tradition courtoise entre la raison et l'amour. Dante lui-même prit la peine d'éclairer cet emploi de l'allégorie en rappelant qu'il n'a rien de mystique,

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: [...] Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è une accidente in sustanzia.¹⁰ (Dante & Colombo, 1993/2010, 129)

¹⁰ « Ici pourrait douter une personne digne d'être éclaircie de tous ses doutes, en ce que je dis d'Amour comme si c'était une chose en soi, non seulement une substance intelligente, mais comme si c'était une substance corporelle : [...] Amour n'est pas en soi une substance, mais un accident en substance. »

Dans ce cas, toute représentation physique du dieu Amour n'est que figure de rhétorique, étant donné que l'amour n'existe qu'en relation aux personnes l'éprouvant ; ce n'est pas une substance existant en soi et pour soi, mais le résultat accidentel de la rencontre de deux amants.

Les poètes du *Roman de la Rose* et du cycle arthurien n'utilisent donc pas le langage allégorique de la même façon. Chrétien a souvent été défini par la critique comme fin psychologue mais Lewis indique qu'il ne pouvait glisser dans la psychologie sans tomber en même temps dans l'allégorie (Lewis 1936/1959, 113). Il n'est pas rare de trouver dans son œuvre des passages de plusieurs milliers de vers, dans lesquels le poète fait état des hauts faits de ses chevaliers, entrecoupés de monologues dont le raffinement des sentiments se rapproche souvent d'une allégorie. Les épisodes de la charrette ou du simulacre du viol dans *Lancelot* en sont les parfaites illustrations. Pourtant émotions et aventures ne s'entremêlent jamais. Ce que ressentent Lancelot et Guenièvre n'est jamais véritablement représenté par leurs péripéties et, de même, celles-ci n'expliquent pas la nature de leurs sentiments (Lewis 1936/1959, 113-114).

La force et la nouveauté de Guillaume réside dans son traitement de l'allégorie, car celui-ci cache fondamentalement un réalisme plus grand que celui de Chrétien. On a souvent suggéré qu'une utilisation intensive du langage allégorique avait pour conséquence le retranchement de l'auteur dans un monde de fantaisie, or le seul véritable risque serait de perdre de vue l'objet que la rhétorique maquille. Dante, à nouveau, rappelait que « grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento¹¹ » (Dante & Colombo, 1993/2010, 134). Ce n'est toutefois pas le cas de Guillaume qui utilise l'allégorie pour parler des réalités du monde sentimental. Chrétien, par l'intertextualité et la nature de son œuvre, jouait en permanence avec le fantastique et le réalisme, si bien que les lieux et les personnages rencontrés ne sont au final que des suppositions romantiques. Toutefois, en dépit du caractère abstrait de son œuvre, Guillaume traite de faits essentiellement humains (Lewis 1936/1959, 115). Que dire du pays de Gorre de *Lancelot* ? C'est en apparence un territoire on ne peut plus réel, pourtant il est si difficile d'accès qu'aucun de ceux qui s'y aventurent ne parviennent à s'en échapper. D'un autre côté, dans le

¹¹ « Car ce serait grande honte pour qui rimerait ainsi sous un vêtement de figure ou couleur de rhétorique, qu'interrogé ensuite il ne sache dépouiller ses paroles d'un tel vêtement de sorte qu'elles soient vraiment entendues. »

Roman de la Rose, Danger est une représentation allégorique et, donc, par nature abstraite : pourtant elle est bien plus concrète que Gorre. Combien d'amants ont été confrontés à un moment ou un autre à Danger, alors que nul n'a véritablement foulé les terres de Méléagant ?

Guillaume puise chez Chrétien cette passion imaginative mais la transforme de façon à en faire le cœur d'une œuvre traitant des sentiments et des valeurs de son temps. Après avoir mis en place le cadre du récit, c'est-à-dire le rêve du poète-narrateur, Guillaume décrit son voyage jusqu'à un verger entouré de murs sur lesquels sont représentées les figures (Haine, Félonie, Convoitise, Vieillesse...) n'ayant pas leur place dans ce havre de courtoisie. Il est toutefois introduit dans le jardin de Déduit par Oiseuse¹² où il retrouve, Liesse, Franchise, le dieu Amour, Beauté, et bien d'autres encore, dansant la carole. Comme le remarque Armand Strubel, toutes « ces figures incarnent des vertus aristocratiques, dont la première est Courtoisie, mais aussi des conditions sociales ou des circonstances » (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 85) offrant une symétrie presque parfaite avec les *ymages* immortalisés sur le mur. Le rêveur ne s'attarde pourtant pas en compagnie de ces valeurs et commence à explorer le jardin, sans savoir qu'il a été pris en chasse par Amour, et finit par découvrir la fontaine de Narcisse. Bien que conscient du danger représenté par la fontaine (danger de la contemplation passive, mais également danger d'un lyrisme courtois sans fondement), il s'y attarde et voit deux cristaux. Dans ces cristaux, en réflexion, se trouve un jardin au cœur duquel il découvre un rosier protégeant un parfait bouton. C'est à ce moment que l'*inamoramento* prend place : Amour décoche ses flèches qui viennent transformer l'intérêt du rêveur pour la rose en véritable passion, chaque projectile le faisant souffrir, si bien qu'il en vient à penser

Mieus voudroie estre morz que vis,
Et en la fin, ce m'est avis,
Fera amors de moi martir.
(v. 1832-1835)

¹² Il est intéressant de noter que le jardin n'appartient pas au dieu Amour mais à Déduit, la personnification du divertissement. De même, ce n'est nul autre que Oiseuse qui introduit le rêveur, ce qui renforce encore l'importance des valeurs aristocratiques courtoises. Oiseuse, parfaite image de l'oisiveté, n'a d'autre occupation que de peigner sa longue chevelure.

Le rêveur n'a donc d'autre solution que de céder et de se mettre au service du dieu Amour, qui s'empresse de lui enseigner la conduite à tenir lorsqu'un amant courtois s'éprend d'une dame et de lui décrire les épreuves qu'il va devoir affronter. Suivant les conseils de son nouveau maître, le rêveur se trouve un compagnon en la personne de Bel Accueil, fils de Courtoisie, devant partager sa peine et le conseiller en secret. Grâce à lui, il franchit les épines entourant le bouton de rose et se dirige vers l'objet de sa passion lorsque Danger, gardien des roses, surgit avec Malebouche, Honte, Peur et Jalousie pour leur barrer le chemin. Les bonnes dispositions de la dame, représentées par Bel Accueil, sont donc réduites à néant sans prévenir par la précipitation du rêveur. Elle fait ressurgir les valeurs sociales et psychologiques empêchant une jeune fille de céder aux avances d'un homme.

Cet usage de l'allégorie permet par conséquent à Guillaume de réduire l'importance de la notion de héros en redistribuant notamment la personnalité de la « dame ». Lewis soulignait d'ailleurs dans *The Allegory of Love* la modernité de cette représentation : « A man need not go to the Middle Ages to discover that his mistress is many women as well as one, and that sometimes the woman he hoped to meet is replaced by a very different woman. » (Lewis, 1936/1959, 118) Cependant, même si Guillaume dépouille ses personnages de leurs attributs, il n'abolit pas complètement la notion de héros. Selon Lewis, ce procédé a tendance à faire du narrateur le témoin insipide de l'aventure (*Ibid.*) mais ce n'est pas tout à fait exact, car Guillaume produit ici un effet qui n'est pas sans rappeler ce qu'entreprit Chaucer ou Dante. Le poème entier est, nous l'avons vu, présenté à la première personne, mais ce « je » est, en réalité, plus complexe dans la mesure où il subit un processus de démultiplication en strates chronologiques (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 45). D'un côté se trouve le présent de l'écriture, c'est-à-dire Guillaume narrant son rêve, et, de l'autre, le passé de l'aventure comprenant un « je » partagé entre rêveur et acteur, en d'autres termes entre un Guillaume rêvant à l'âge de vingt ans et un autre errant dans le monde des songes. Les déclarations unissant ces diverses représentations de la première personne sont d'ailleurs nombreuses, puisque le poète n'hésite pas à mettre en lumière l'aspect prospectif et rétrospectif de son œuvre en écrivant que son rêve s'est depuis réalisé (*Ibid.*, 16) (voir par exemple, v. 1-20, v. 2055-2074). L'aspect allégorique du *Roman de la Rose* donne de plus à ce « je » une portée universelle, détachée de Guillaume en lui faisant représenter tous les jeunes hommes de vingt ans rencontrant l'amour pour la première fois. Par opposition, cette narration à la première personne vient rencontrer un « tu » tout aussi complexe. Le modèle allégorique voudrait que la rose représente la dame, ce qu'elle est un temps (notamment aux vers 33-44), mais elle est

progressivement décrite par un vocabulaire de la botanique difficilement adaptable à une jeune fille (v. 1634-1678). Non content d'être à la fois fleur et femme, elle devient un but, l'idéalisation de l'accomplissement de sa quête : la cueillette de la rose « constitue le noyau signifiant, qui est à transposer et qui produit les associations » (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 17). Lorsque le rêveur s'avance pour la première fois en direction de la rose, le « tu » se démultiplie soudainement pour rejoindre l'observation de Lewis sur les multiples visages de la femme : Guillaume est soudain confronté à de nouveaux interlocuteurs (Bel Accueil, Danger et autres) qui représentent eux-mêmes tout l'éventail de réactions de la jeune fille, et plus globalement de toute jeune fille confrontée à une situation similaire.

Qui plus est, le monde du rêve est particulier car, d'un point de vue pictural, le rêveur éprouve les événements de l'intérieur et ne se voit pas comme un personnage parmi tant d'autres ; chose remarquable dans la mesure où le rêve est une production complète de l'inconscient (Bakhtine, 1984, 49). En revanche, Bakhtine remarque que si l'on doit raconter son rêve à quelqu'un, il va y avoir une transposition sur le plan pictural puisque tous les personnages, y compris le rêveur, deviendront pour l'auditeur des personnages extérieurs :

C'est ce qui différencie le monde de la création artistique du monde de la rêverie et de la vie réelle : dans l'un des cas, tous les personnages sont figurés sur un même plan plastique-pictural de la vision, dans l'autre, le héros principal [...] n'est pas figuré extérieurement et n'a pas besoin de son image. (*Ibid.*)

C'est là qu'intervient l'artiste qui doit « revêtir d'une chair extérieure » (*Ibid.*) ce rêveur. Or, lors de la lecture d'un récit narratif ou d'une œuvre poétique, le lecteur franchit par moments la frontière séparant le monde de la création artistique et le monde du rêve : cette rêverie passive est alors déterminée par le récit « qui le fait s'identifier au héros principal dont il va ignorer l'achèvement et, avant tout, l'aspect physique, et dont il vivra la vie comme s'il en était lui-même le héros » (Bakhtine, 1984, 49-50). En d'autres termes, l'allégorie du *Roman de la Rose* permet de faire de ce rêveur un personnage ayant un pied dans chaque monde : il est à la fois personnage principal du récit et rêveur incorporel. En faisant donc du héros une *persona* à la fois poète et narrateur passif, Guillaume en fait le témoin d'une formidable cacophonie et d'un dialogue continu entre des voix étrangères et contradictoires. Lorsqu'il brise les limites strictes qui encadraient jusqu'alors les personnages dans le genre

romanesque, Guillaume libère la polyphonie et la plurivocalité qu'il avait intériorisée et met en place les bases du dialogisme bakhtinien. Strubel explique, par exemple, que le

débat entre Jalousie, Honte, Peur et Danger¹³, pourrait être comparé à l'« analyse psychologique » des romans modernes, à l'exploration des sentiments et réactions contradictoires, chez l'être aimé, après une étape importante (le baiser) ; il s'agit là d'une psychologie éclatée, sans frontière entre « intérieur » et « extérieur ». (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 247)

Par cette orchestration du discours et par l'opposition entre les intentions des figures allégoriques, il fait progresser le genre romanesque. Là où Chrétien évoquait déjà la polyphonie en jonglant entre différents usages de la parole, Guillaume fait place à la plurivocalité mais, bien sûr, reste encore loin du « roman moderne » tel que Bakhtine le concevait. Il ignore, en effet, complètement le plurilinguisme : certes, différentes voix s'opposent dans le *Roman de la Rose* mais elles restent toutefois les voix d'une même classe, de l'aristocratie, dans la mesure où les valeurs contraires à la courtoisie ne sont pas les bienvenues dans le jardin de Déduit.

Le poème de Guillaume s'arrête peu après l'emprisonnement de Bel Accueil et les travaux de fortifications entrepris par Jalousie. Le rêveur se retrouve soudain coupé de son seul soutien, ce qui nous laisse donc, si l'on laisse de côté la conclusion anonyme peu satisfaisante censée conclure le poème, face à quelques vers relatant les plaintes du jeune homme. Jean de Meun décida cependant entre 1270 et 1280 d'apporter au *Roman de la Rose* une conclusion digne de ce nom et, bien qu'il reprît la narration exactement là où Guillaume s'était arrêté, il ne suivit plus le modèle fixé par son prédécesseur. Le ton courtois hérité des conventions aristocratiques se transforme pour laisser place à une vision beaucoup plus moralisatrice et floklorique. En effet, les quelques milliers de vers attribués à Guillaume sont essentiellement dominés par une esthétique de la contemplation respectant les valeurs courtoises et mettant en avant la beauté et la séduction (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 7). Le *Roman* de Guillaume suit par définition les canons de la *fin'amor* et il n'est donc guère surprenant de retrouver presque à l'identique les consignes données par Amour au rêveur dans les plus grandes

¹³ v. 3497-3728

œuvres courtoises des siècles suivants (par exemple la *Vita Nuova* de Dante ou *The Book of the Duchess* de Chaucer). De son côté, Jean réduit l'entreprise de Guillaume à une simple trame lui permettant d'exposer de façon plus ou moins chaotique un étalage de pédagogie et de pédantisme mêlé « à la satire, à l'ironie féroce et à de francs éclats de rire » (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 7). Il substitue « aux codes, litotes et euphémismes caractéristiques de l'esprit courtois, une provocante [...] glorification du désir physique, de l'instinct et de la nature » (*Ibid.*). Le roman de chevalerie s'oppose fondamentalement au discours courant et populaire, il résiste au plurilinguisme du roman tel que Bakhtine l'a défini puisqu'il met en lumière un monde noble, idéalisé, loin de la vulgarité du commun (Bakhtine, 1978, 198). Il a, comme nous l'avons noté, « la prétention d'imposer ses normes à la langue courante, d'enseigner le beau style et le bon ton, la façon de converser en société, de rédiger une lettre, et ainsi de suite » (*Ibid.*), alors que le roman courant va jouer sur la liberté du contraste.

La raison de ce changement vient principalement de l'émergence en Artois et en Picardie de la tradition bourgeoise, durant les XII^e et XIII^e siècles, émergence qui répond aux attentes de cette nouvelle classe moyenne. Associant aussi bien des genres venus de l'Orient que de l'Antiquité, la tradition bourgeoise inclut fabliaux, poèmes satiriques et comiques, fables animalières afin de décrire un monde ordinaire et fondamentalement réaliste.

De fait, quel que soit le mode de représentation employé, le sujet traité est toujours abordé de façon terre-à-terre, vulgaire, voire obscène. Ce que Bakhtine définit comme le réalisme grotesque, c'est-à-dire un système complet d'images utilisé par la culture comique populaire, met systématiquement en avant le corps et la chair de façon à rabaisser ce qui est essentiellement spirituel et idéal au niveau corporel (Bakhtine, 1970b, 28-29). Comme le souligne Charles Muscatine, cette tradition « has an almost total incapacity for disgust or for pretension » (Muscatine, 1957/1969, 59), ce qui lui permet de lier le divin et le terrestre, le haut et le bas :

Dans le réalisme grotesque, le rabaissement du sublime ne porte nullement un caractère formel ou relatif. Le « haut » et le « bas » ont ici une signification absolument et rigoureusement topographique. Le haut, c'est le ciel ; le bas, c'est la terre ; la terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est

la valeur topographique du haut et du bas sous son aspect comique. (Bakhtine, 1970b, 30)

Jean oppose de cette façon l'idéologie courtoise du rêveur à une toute autre vision du monde lors de son entretien avec Raison. Alors qu'Amour avait interdit au jeune homme les « orz moz » et les « vilenies » (v. 2107-2108), particulièrement en présence d'une dame, Raison se met à employer le terme « coilles » à plusieurs reprises (notamment v. 5533), ce qui a pour effet d'indigner profondément le rêveur. Or cette atteinte aux valeurs aristocratiques de l'amant est encore accentuée par le fait que Raison est une figure féminine symbolisant la sagesse. Toutefois, Raison se défend de l'utilisation de ce terme (v. 6941-6974) en indiquant qu'il n'y a pas de faute à prononcer sans gloser ce genre de mot : pour elle, désigner de la sorte cet organe de reproduction n'a rien de malsain dans la mesure où cela sert le dessein divin. Après tout, comme le signale Alisoun dans *The Wife of Bath's Tale*,

So that the clerkes be nat with me wrothe,
I seye this: that they maked ben for bothe,
That is to seye, for office and for ese
Of engendrure, there we nat God displease.
(v. 125-128)

Cette insistance ne plaît guère à l'amant qui se voit contraint de prendre à contre-pied ses propres valeurs courtoises en traitant Raison de ribaude car, selon lui, si Dieu a bien créé ces choses, il n'est pas pour autant le créateur de ce mot si vulgaire (v. 6975-6982). Raison, se sentant insultée, commente l'hypocrisie linguistique de ces conventions en soulignant qu'il condamne son usage du mot « coilles » mais que si elle avait appelé cela des reliques, il aurait trouvé le mot si beau qu'il les aurait adorées dans des églises et qu'il les aurait embrassées, serties d'or et d'argent (v. 7102-7120). Outre une référence évidente à l'usage des fausses reliques durant le Moyen Âge, ce commentaire est à mettre en parallèle avec la fin du poème où le rêveur pénètre dans le reliquaire et où la cueillette de la rose est décrite non sans un certain nombre de sous-entendus grivois sur la consommation de l'amour. L'amant se dirige ainsi vers la meurtrière via des chemins étroits, armé d' « Escharpe et bourdon roide et fort » (v. 21358) avec « grant effort » (v. 21357). Jean montre ainsi qu'une utilisation systématique

de la rhétorique et de périphrases élaborées peut être tout aussi obscène qu'un seul mot en apparence vulgaire (Fyler, 2007/2010, 77).

Ce rabaissement est donc par nature ambivalent puisqu'il fait coexister la satisfaction des besoins naturels avec un désir de renouveau, chose que ne fait pas la parodie moderne dans la mesure où les règles esthétiques, culturelles et littéraires modernes l'ont privée de sa valeur régénératrice. Là où la parodie folklorique célébrait le renouveau, la parodie moderne loue la négation. (Bakhtine, 1970b, 20). Le réalisme grotesque de la tradition bourgeoise a donc une conception du temps particulière, où tout se mêle, début, fin, naissance et mort. En reposant entièrement sur l'ambivalence des opposés, la tradition se dissocie non seulement de la parodie moderne mais également de la Renaissance et de l'esthétique du corps qu'elle hérite de l'Antiquité classique. Le corps est glorifié, purgé de toute impureté et globalement représenté à l'âge le plus éloigné des seuils que sont la naissance et la mort (*Ibid.*, 38).

De ce fait, la tradition bourgeoise aborde les dialogues d'une façon qui lui est propre. Là où la *fin'amor* avait petit à petit introduit dans le genre romanesque la plurivocalité et le dialogisme en ignorant toutefois la diversité sociale de la langue, la tradition bourgeoise, et surtout le fabliau, conçoit le dialogue de façon dramatique. L'effet produit est alors d'une grande modernité puisqu'il nous donne l'impression d'entendre les sons et les voix de la vie de tous les jours. Muscatine rappelle néanmoins que, comme toute parole n'ayant pas été enregistrée dans la rue de façon scientifique, « this is no less an artifact than the patterned discourse of the courtly tradition, but it is based more closely on speech as heard, especially as heard on the street corner and in the kitchen » (Muscatine, 1957/1969, 64). Vulgarités, jargons et dialectes régionaux sont donc utilisés afin de rendre le réalisme et la comédie de la vie courante. *La Paix aux Anglais* reproduit, par exemple, le vocabulaire et la façon de parler d'un anglais parlant français tandis que dans *Privilège aux Bretons*, un paysan est décrit comme s'adressant au roi dans un dialecte breton (ce qui n'est pas sans rappeler les étudiants du *Reeve's Tale*). La caractérisation propre à ce style de représentation résonne donc fortement chez le lecteur moderne dans la mesure où il n'est pas sans évoquer la vivacité des romans de Charles Dickens, par exemple. Il permet au poète de créer des personnages plus grands que nature, comme par exemple la prostituée du *Dit de Richeut*, qui légua nombre de ses qualités à Alisoun dans *The Wife of Bath's Tale* (Muscatine, 1957/1969, 65).

Bien entendu, il n'existait aucune délimitation suffisamment stricte pour empêcher le rapprochement des traditions courtoise et bourgeoise. Bourgeois et aristocrates passaient alors d'un style à l'autre ; toutefois l'utilisation des conventions de la *fin'amor* dans ces œuvres

mixes était souvent inefficace du point de vue artistique, et si le *Roman de Renart* associe bel et bien des traits appartenant aux deux traditions, il faudra attendre que Chaucer écrive son « Nun's Priest's Tale » pour voir une véritable association du fabliau, de la fable animalière et de la poésie courtoise (*Ibid.*, 70).

Jean ne se contente pourtant pas de manier le rire comme simple instrument thérapeutique puisqu'il le transforme de façon à soutenir une vision philosophique du monde tout en ayant une relation riche de sens avec la tradition courtoise. Ainsi, lorsque le rêveur se retrouve isolé de l'objet de son désir et donc privé de Doux Penser, Doux Parler et Doux Regard, il commence à se lamenter et à blâmer Oiseuse. Néanmoins, il ne peut faire marche arrière sans rompre le serment fait à Amour et sans trahir la courtoisie dont Bel Accueil a fait preuve jusqu'alors. Il décide par conséquent de souffrir en martyr jusqu'à ce que Raison réapparaisse et se lance dans un discours de trois mille vers : au lieu d'imiter le sermon sur la folie de l'amour, Raison va cette fois mettre en cause le choix du rêveur de faire allégeance à Amour (v. 2970-3096). Strubel ajoute que l'intervention de Raison devient

un prétexte à de longs développements didactiques. [...] Avec Jean, un certain nombre d'acteurs (Raison, Ami, la Vieille, Nature, Faux Semblant) se transforment en personnifications purement discursives, et leur interaction se réduit à un débat d'idées ; les figures correspondent à des thèses, des doctrines, des visions du monde contradictoires ou parallèles, et l'initiation amoureuse devient apprentissage philosophique, moral. (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 277)

Jean prend donc une direction radicalement différente de celle empruntée par Guillaume : là où ce dernier avait établi une relation dialogique entre le poète-narrateur et les différents aspects psychologiques de la relation amoureuse, Jean se dirige vers une opposition essentiellement rhétorique entre visions du monde, entre formes de discours philosophiques soutenus par la tradition bourgeoise. Les figures présentées par Guillaume s'incarnent ainsi dans des types de discours particuliers : discours de la sagesse, du séducteur, de la raison...

Cependant, outre cet accent philosophique et la mise en avant de la tradition bourgeoise, Jean est contraint de transformer radicalement l'un des fondements même du poème de Guillaume. En effet, lorsqu'Amour convoque ses barons afin d'organiser le siège du château de Jalousie (v. 10443-10678), il énumère ses sujets ayant, plus que d'autres, fait preuve de

fidélité ; or parmi les noms cités se trouvent ceux de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, lequel continua la rédaction du *Roman* plus de quatre décennies après la mort de son auteur d'origine. La situation est alors très complexe puisqu' Amour, en recommandant à ses troupes de prendre la forteresse pour faciliter la tâche de Jean, fait référence à un événement du passé (le passé de l'aventure) raconté au présent (le présent de la rédaction) mais prenant place dans le futur proche (l'assaut sur le point d'être lancé). Ainsi, en faisant référence à Guillaume, amant-rêveur « dont un autre que le rêveur écrit maintenant les aventures, en même temps que le rêveur et auteur du poème » (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 623), Amour se livre à une « rétrospective-prospective » (*Ibid.*) qui a pour effet de détruire la stratification chronologique (rêve, moment de l'aventure, temps de la rédaction) développée par Guillaume dans sa partie du poème.

De plus, cela a pour effet de réduire à néant la structure narrative mise en place par Guillaume ainsi que le rapport entre le rêveur, l'acteur de l'aventure et l'auteur. Le « je » utilisé dans la première partie du *Roman* ne peut donc plus être reproduit. Ainsi, lorsque l'amant reprend finalement la parole (v. 12537-12544) après un silence de plusieurs centaines de vers, Jean n'a de cesse que de s'éloigner de lui et de le reléguer au rang de spectateur passif. Sa relation au narrateur est brisée et l'on se retrouve avec une distanciation entre l'auteur et le rêveur, comme le prouve l'utilisation de marqueurs dramatiques notant les prises de parole des personnages, « L'amant » par opposition à « L'auteur ». De ce fait, lorsque l'on rencontre au vers 14734 les mots « Que je soi male bouche mort », il s'agit d'une première personne tout à fait différente, celle de « L'amant ». En effet, ce dernier ne découvre la mort de Malebouche que près de deux mille vers plus tard (il est trompé, tué et mutilé par Faux Semblant aux vers 12037-12384), alors que Jean, narrateur omniscient, a, quant à lui, décrit et commenté le meurtre alors qu'il se produisait. Les exemples de ce genre se succèdent donc à travers toute la seconde partie du *Roman*, si bien que Jean prend de moins en moins la peine de dissimuler la destruction du cadre narratif de Guillaume. Son entreprise de continuation atteint d'ailleurs son paroxysme lorsque Genius compare son parc idéal avec le jardin de Déduit. Jean modifie profondément durant quatre cent vers (v. 20283-20671) les éléments constitutifs du verger imaginé par Guillaume et permet même à Genius d'attaquer la principale qualité du cristal se trouvant dans la fontaine de Narcisse, à savoir le dédoublement du reflet. À la surface « miroitante et funeste à Narcisse, qui renvoie à un passé inquiétant, se substitue un fond lui aussi réfléchissant, non pas du propre visage du jeune homme et de son désir, mais de l'objet futur du désir » (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 127) ; en attaquant cette

capacité de réflexion et de dédoublement, Jean attaque également le symbole de la démultiplication de la voix auctoriale. Ainsi lors du discours sur Pygmalion et sa progéniture, peu avant la fin de l'œuvre, le narrateur retrouve la première personne : ce n'est donc pas le rêveur qui parle mais bien le narrateur, Jean, et « à ce stade du poème, on passe insensiblement de l'un à l'autre, sans qu'il n'y ait plus de recul ou de décalage. De toute façon, les strates chronologiques et la distribution des instances combinées par Guillaume sont fort loin, et devenues inutiles » (Lorris, Meun & Strubel, 1997, 1213).

Le genre romanesque a donc fortement évolué depuis l'apparition de la *fin'amor* en Provence. Chrétien fut le premier à mettre l'amour au cœur du roman de chevalerie et à jouer avec le langage, donnant naissance aux premiers signes de la plurivocalité. Toutefois, c'est avec Guillaume et le *Roman de la Rose* que le genre embrasse véritablement la plurivocalité et le dialogisme en réduisant la puissance de la voix auctoriale de façon à ce qu'elle ne soit plus qu'une des composantes du grand dialogue romanesque. Néanmoins, malgré ces premiers signes dialogiques et plurivocaux, les principes aristocratiques ne laissaient aucune place à la variation sociale et ce ne sera qu'avec la continuation du *Roman* de Jean et la montée en puissance de la tradition bourgeoise et du réalisme grotesque que différentes voix, appartenant à différentes classes, se feront pour la première fois entendre avec réalisme dans le genre romanesque. La réception de la littérature du pays d'oïl de Chaucer fut par conséquent essentielle, mais afin de véritablement comprendre comment Chaucer exploita le genre, il faut également se pencher sur une autre tradition courtoise, celle des stilnovistes italiens.

D. *Dolce Stil Novo*

Tandis que la tradition courtoise se propageait dans le nord de la France, un autre courant inspiré de la poésie provençale et de la philosophie des troubadours se développait de l'autre côté des Alpes. Sous le règne de Frédéric II, les canons de la *fin'amor* se répandirent depuis sa cour sicilienne dans une grande partie de l'Italie, ce qui eut pour effet de modifier profondément le paysage culturel et littéraire italien. Un certain Ser Durante composa à ce titre *Il Fiore*, et s'il s'agit bien de Dante lui-même, cela signifierait qu'il participa en personne au processus d'assimilation et de traduction du *Roman de la Rose*. Quoiqu'il en soit, Brunetto Latini fut le premier grand imitateur de cette tradition et devint, notamment grâce à son *Tesoretto* (composé durant son exil en France entre 1260 et 1266), une source d'inspiration

pour tous les grands noms du Trecento. L'*Amorose Visione* de Boccace, sa première œuvre florentine, est ainsi sans conteste l'héritière de Brunetto dans la mesure où elle prolonge une même entreprise artistique, à savoir l'adaptation en italien vulgaire de modèles narratifs français (Wallace, 1983/1985, 142). Le poème de Boccace est ainsi particulièrement important dans l'évolution de la tradition puisqu'il sert d'intermédiaire. En effet, l'*Amorose Visione* orienta Pétrarque vers le *Roman de la Rose* qu'il avait jusqu'alors ignoré, et mena sans nul doute à la rédaction de ses *Trionfi*.

Cette première phase d'assimilation ne dura toutefois guère plus de quelques années et contribua à faire naître une toute nouvelle approche de la poésie courtoise. Ce que l'esprit de Bonagiunta Orbicciani nomma dans la *Divina Commedia* le « *dolce stil novo* » (*Purg.* XIV, v. 57) de Dante et ses contemporains fut bien hérité de la conception de l'amour des troubadours et des trouvères mais se démarqua de ses principes fondateurs par son orientation spirituelle. De ce fait, en composant durant la seconde moitié du XIII^e siècle *Al cor gentil rempaira sempre amore*, Guido Guinizelli fonda véritablement le premier mouvement littéraire italien moderne en choisissant de s'élever au-dessus des conceptions littéraires développées par l'école sicilienne et par les Provençaux. Erich Auerbach rappelle que « l'amour, pour les Provençaux, n'est fondamentalement ni jouissance, ni folie passionnelle (même si ces deux formes sont représentées), mais l'objectif mystique de l'existence noble » (Auerbach, 1963/2009, 24). Même si l'œuvre de Guinizelli ne renie pas leur enseignement, elle place l'accent sur la représentation sublimée de la femme et transforme la relation amoureuse en la faisant sortir du carcan du modèle féodal. *Al cor gentil* voit ainsi la transformation du monde de la chevalerie en un lieu métaphorique, le « cor gentil » (cœur courtois). Il met l'amour et le *cor gentil* sur un pied d'égalité dès la première strophe en expliquant qu'ils furent créés en même temps et que ces deux entités sont donc tout aussi indissociables que le soleil et la lumière. En séduisant ce cœur grâce à sa beauté, la dame fait ressortir ce qu'il a de meilleur en lui : vertu et noblesse brillent alors dans la relation amoureuse comme une pierre précieuse éclairée par le soleil. Le poète conclut son œuvre en s'imaginant, au moment d'être jugé, face à Dieu qui ne peut que lui reprocher d'avoir aimé de tout son être et glorifié une mortelle, ce à quoi Guinizelli répond que sa dame avait les traits d'un ange venu du Paradis et qu'il ne peut être blâmé de l'avoir aimée. Il met ainsi en place en seulement quelques vers toute la philosophie du *Dolce Stil Novo* en faisant de la femme le chemin d'accès au divin et non pas le divin lui-même, comme les Provençaux et les trouvères avaient tendance à le faire. Conscient de l'importance de Guinizelli dans le développement de la littérature italienne,

Dante ne manqua pas de saluer, dans un passage célèbre, son maître sur la septième et dernière terrasse du Purgatoire. Heureux comme un enfant retrouvant son père, Dante se met immédiatement à son service, ce qui cause la surprise du poète alors pris dans les flammes purificatrices (*Purg.* XXVI, v. 94-102). Mais tandis qu'il justifie son amour en faisant référence aux doux écrits de Guinizelli, qui fécondèrent l'usage moderne, ce dernier l'interrompt afin de désigner une des autres âmes prisonnières du Purgatoire. Dante démontre alors sa parfaite connaissance de la poésie courtoise car tout comme Guillaume n'aurait pu écrire le *Roman de la Rose* sans Chrétien, Dante fait dans ce chant allusion à celui qui, dans son esprit au moins, est le plus grand artisan vernaculaire en « Versi d'amore e prose di romanzi¹⁴ » (v. 118), à savoir le troubadour Arnaut Daniel. Or Dante va alors mettre dans la bouche de Daniel des mots exprimant l'essence même du *Dolce Stil Novo*. Prenant la parole en provençal, il confie à Dante avoir accordé trop d'importance à l'amour terrestre mais se réjouit néanmoins de pouvoir expier ses péchés et un jour rejoindre le Paradis (v. 139-147). Cet usage intensif des métaphores et des symboles, associé à l'inspiration religieuse donna donc naissance à un mouvement littéraire majeur dans l'histoire de littérature européenne.

Dante aura néanmoins le même rôle que Chrétien en son temps puisqu'il donnera ses lettres de noblesse au stilnovisme, qui n'était jusqu'alors connu que de ses membres fondateurs et de quelques initiés :

Le mouvement dont la poésie dantesque tira ses premières inspirations n'était pas vaste et général, mais représentait la culture formelle d'un petit cercle, qui accueillait consciemment la tradition provençale, même si elle était plus ésotérique et moins populaire que celle-ci. (Auerbach, 1963/2009, 25)

Guinizelli avait tendance à enchaîner les images et les symboles alourdissant ses vers et, l'abolition du lien social, cher aux Provençaux, au profit d'une aristocratie de l'esprit représentée par ce *cor gentil* lui valut d'être souvent décrit comme un poète obscur. Il fut pourtant une source d'influence essentielle par la force de sa cohérence (Auerbach, 1963/2009, 25). Dante suivit dans sa jeunesse l'exemple de Guinizelli mais parvint avec l'expérience à affiner sa plume. Il hérite bien entendu du mysticisme du stilnovisme ainsi que de la rhétorique de la *fin'amor*, néanmoins il produit une œuvre à la fois originale et beaucoup

¹⁴ « en vers d'amour et prose de romans »

plus simple, tout en intensifiant les sentiments et en réduisant son cadre à des expériences uniques. Auerbach insiste d'ailleurs sur le fait qu'aucun autre poète du *Dolce Stil Novo* (Guido Cavalcanti ne se libéra, par exemple, jamais du mode artistique provençal) ne fut capable de présenter avec autant de simplicité, et dans une langue si jeune, la richesse du cœur (Auerbach, 1963/2009, 51-52). Dès la *Vita Nuova* (composée entre 1283 et 1295), Dante montra sa fidélité aux canons de la *fin'amor* en présentant sa relation avec Béatrice comme bien d'autres auparavant avaient pu le faire (il suit à la lettre les enseignements qu'Amour donne à l'amant dans le *Roman de la Rose*). Toutefois, contrairement à Boccace qui exprima sa douleur en amour dans *Il Filostrato*, il produisit une œuvre qui devint le socle de ce que nous pourrions appeler la mythologie dantesque. Incapable de séduire Béatrice, il sera doublement privé de sa présence par ses échecs amoureux (il sera même handicapé par l'équivalent florentin de Malebouche puisque des rumeurs l'accusant de vice eurent pour effet d'éloigner encore sa dame) et par sa mort soudaine. Ce décès transforma profondément l'œuvre de Dante puisqu'il le fit passer d'une jeunesse courtoise où, voyant Béatrice, il venait à penser « Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi¹⁵ » (*Vita Nuova*, II), à une maturité philosophique, littéraire et théologique lui permettant de composer la *Divina Commedia* (1307-1321), œuvre dans laquelle Béatrice devient, entre autres, le symbole de la femme stilnoviste. Elle n'est plus alors l'objet de vénération de la poésie courtoise mais le chemin d'accès au Paradis.

L'émergence de ce mouvement littéraire, associé à l'extension de la maison Hohenstaufen, fit donc entrer à nouveau l'Italie dans une culture européenne médiévale dont elle était coupée depuis des siècles. Le pays souffrait en réalité d'un manque d'unité et les luttes intestines entre différentes cités étaient devenues si nombreuses qu'elles pouvaient aisément faire figure de sport national. Au cours du Trecento, plusieurs familles se partagèrent la péninsule : Gène tomba par exemple brièvement sous l'influence des Visconti entre 1353 et 1356 avant d'être reprise en main par une série de dictateurs se dressant et tombant les uns derrière les autres comme des dominos. Les Visconti gardèrent globalement le contrôle du nord de l'Italie et dominaient Milan depuis les années 1320, tandis que leur influence sur le Piémont et la Lombardie ne cessait de s'étendre. A partir de 1355, la famille fut, à ce titre, dirigée par Galeazzo II, puis après 1378 par son frère Bernabò que Chaucer ne manqua pas d'immortaliser comme « God of delit and scourge of Lumbardy » (*The Monk's Tale*, v.

¹⁵ « Voici un dieu plus puissant que moi qui, à son arrivée, me dominera. »

2400). Plus au sud, Naples et la Sicile dominaient le reste du pays. L'influence napolitaine, bien que s'étant considérablement réduite dans les années 1370, conservait néanmoins encore l'écho du faste et de la grandeur qui sous le règne de Robert I (1309-1343) influencèrent le jeune Boccace. Par conséquent, lorsque Chaucer visita le pays pour la première fois en 1373, il découvrit une contrée différente de son Angleterre natale. Tandis que les Anglais s'unissaient autour d'une langue et d'une cause commune, les opposants aux Français, les Italiens habitaient ce que John Lerner décrit comme « a land deeply divided, politically, economically, socially, and one about which any generalization at all might seem precarious » (Lerner, 1983/1985, 7). De fait, même si les œuvres de Dante, Pétrarque et Boccace donnent l'impression à un lecteur moderne qu'il existait une certaine unité et entente entre ces différents poètes, il n'en était rien. Bien au contraire, les différences étaient non seulement politiques et sociales mais également linguistiques. Comme nous l'avons brièvement expliqué dans les chapitres précédents, l'Angleterre chaucérienne était l'héritière de plusieurs siècles de plurilinguisme et du croisement de cultures différentes. Or, la situation de l'Italie n'était pas si diverse. D'un point de vue strictement linguistique, le Trecento n'est pas sans rappeler la situation dans laquelle se trouvaient les Anglo-Saxons durant l'Heptarchie. En effet, les cités italiennes, non contentes d'être en guerre, s'opposaient également par une grande variété linguistique dépassant l'opposition classique entre dialectes. L'idée même de dialecte sous-entend l'existence d'une variété standard d'italien alors que l'idiome parlé à Gène était considéré comme aussi étranger au milanais que l'espagnol ne l'est à l'anglais. Fra Bernabò Reggio fut à titre d'illustration décrit par son ami Fra Salimbene de Adam comme un linguiste accompli parce qu'il maîtrisait aussi bien le français, que le toscan et le lombard (Lerner, 1983/1985, 9).

L'Italie était, en d'autres termes, plus une conception littéraire qu'une réalité physique et linguistique, dans la mesure où seules les valeurs de la *fin'amor* produisaient un semblant d'unité. Dante n'eut de cesse que de pleurer cet aspect de la culture italienne,

Non ti maravigliar s'io piango, Tóscó, [...]
 le donne e i cavalier, gli affanni e gli agi
 che ne invogliava amore e cortesia
 là dove i cuor son fatti sì malvagi!¹⁶
 (*Purg.* XIV, v. 103-111)

¹⁶ « Oui, n'en sois pas surpris, Toscan, je pleure [...] / dames et chevaliers, peines et joies / que nous donnaient amour et courtoisie, / là où les cœurs se sont faits si pervers ! »

Boccace lui-même nomma l'une de ses œuvres les plus célèbres *Decameron, cognominato Prencipe Galeotto*, en référence au Prince Galehaut, modèle de courtoisie, devenu grâce à Dante un symbole d'intermédiaire amoureux.

Toutefois, l'importance de Dante fut telle dans ce courant littéraire que son ombre devint une source d'angoisse constante pour ses successeurs, notamment Boccace et Pétrarque. Ce qu'Harold Bloom nomme anxiété de l'influence (Bloom, 1975) désigne une situation particulière dans laquelle un auteur se rend compte qu'il a, consciemment ou non, été largement influencé par un autre auteur, ce qui le force à remettre en cause sa propre création. Même si Dante trouva sans mal sa place au sein d'une matrice d'influence généreuse liant aussi bien Virgile que Guinizelli ou Arnaut Daniel, ce ne fut pas le cas de ses héritiers (Bloom, 1975, 122). Ainsi, lorsque le jeune Boccace se mit à composer en vernaculaire, il se trouva face à la présence de Dante¹⁷ mais également de Pétrarque et, découvrant l'œuvre de ce dernier, il fut prit d'un sentiment d'infériorité tel qu'il brûla une grande partie de son travail. Pétrarque lui-même reprocha d'ailleurs ce geste à Boccace en lui écrivant « Indignum odium, immeritum incendium [...] uide ne superbiae uerae sit, ut ego etenim, te antistitem cui utinam par essem, ut te praecedat ille nostri eloqui dux uulgaris¹⁸ » (Rossiter, 2010, 71).

Pétrarque avait également souffert de cette angoisse, néanmoins sa réaction fut telle que nombre de ses contemporains se mirent à penser qu'il détestait profondément l'œuvre de Dante. En vérité, comme il l'expliqua à Boccace dans une lettre, il n'éprouvait aucune haine envers le Florentin, bien au contraire, mais il choisit consciemment d'éviter son œuvre dans sa jeunesse car, alors facilement influençable, il serait devenu un simple imitateur¹⁹. Il considéra donc Dante comme appartenant à une autre époque, une autre génération et préféra développer son propre style. Larner écrit ainsi à ce sujet,

¹⁷ La présence de Dante dans l'*Amorose Visione* contribue à l'écrasement du processus narratif de Boccace. Il l'élève au rang de classique, tout comme les maîtres de l'Antiquité, et suit son exemple en transcrivant l'ancien monde en vernaculaire, toutefois là où la présence des classiques servait la narration de la *Commedia*, celle de Dante dans la *Visione* nuit fortement à l'intégrité et à la structure de l'œuvre (Wallace, 1983/1985, 143).

¹⁸ « Une haine si inutile et un feu tant immérité ! [...] Prenez garde à ce que ce ne soit la fierté qui vous empêche d'accepter une deuxième ou troisième place, car je pourrais bien vous surpasser quand je souhaite être votre égal, ou que le maître de notre littérature vernaculaire [Dante] ne vous soit préféré. »

¹⁹ Voir, *Familiars*, XXI. 15.

The very greatness of Dante imposed its own barrier here. However useful it might be for a foreigner to introduce into his work Dantesque phrases, ideas and themes, for an Italian their unsolicited arrival in his mind and on his page could often have the effect – as the poetry of Boccaccio reveals – of a jarring reiteration in an inappropriate context of the all-too-familiar. (Larner, 1983/1985, 24).

Par conséquent, Pétrarque évita Dante et se tourna vers l'humanisme latin tandis que Boccace finit par accepter l'influence du Florentin dans le domaine de la littérature vernaculaire mais transforma sa crainte de Pétrarque en une influence humaniste positive. La haute culture italienne devient ainsi particulièrement difficile à adapter pour les auteurs étrangers et les rares à avoir tenté l'expérience, comme John Tiptoft ou Humphrey de Lancastre, se retrouvèrent très isolés. La découverte de Dante et de la poésie stilnoviste par Chaucer fut donc, pour de nombreux chercheurs, une très heureuse coïncidence. Comme le signale Larner, s'il avait suivi le Prince Lionel en 1368, il aurait pu rencontrer Pétrarque à Milan et se faire sermonner sur la vanité de la littérature vernaculaire : et, de même, s'il y avait été dans les années 1390, il serait tombé sur un monde relayant la poésie toscane au rang de vestige du passé. Au lieu de cela, il arriva à Florence en 1373 à un moment où Dante était sur le point d'être réhabilité et élevé au rang de classique.

C'est donc au sein de cette tradition courtoise du *Dolce Stil Novo*, que s'exprime véritablement la division de l'Italie. Les œuvres produites notamment durant le Trecento représentent parfaitement ce que nous avons nommé plus tôt la division de la voix auctoriale : les poètes italiens étaient profondément blessés par l'absence d'unité de la péninsule et le fait de vivre dans un pays privé de direction eut pour effet l'apparition d'une certaine plurivocalité qui se mêla sans mal au plurilinguisme du pays. Par conséquent, la poésie acquit une dimension thérapeutique et la plurivocalité devint très rapidement l'expression littéraire d'une fragmentation psychologique. Dante exprima ainsi sa douleur en décrivant avec colère et amertume son Italie, non pas comme une dame de province mais comme un bordel et un navire sans guide au milieu d'une tempête (*Purg.* VI, v. 76-78). De même, Pétrarque pleura l'éclatement de cette « Italia mia » (*Canzoniere*, v. 128), et lorsque Chaucer s'intéressa à son œuvre, il reconnut immédiatement ce sentiment sans pour autant comprendre la situation politique de l'Italie. Ainsi, comme le précise W.T. Rossiter, « It is this voice, first translated

by Chaucer, that would become the touchstone for generations of poets who sought a way of sounding out their own dislocation » (Rossiter, 2010, 48). Dès lors, il n'est guère surprenant de trouver cette fragmentation traduite dans la première personne d'une œuvre telle que *Troilus and Criseyde*.

E. Chaucer et les premières influences courtoises

Chaucer entra donc dans le monde poétique alors que l'Europe était en plein bouillonnement intellectuel. Véritable héritier du plurilinguisme anglo-saxon et confronté depuis sa plus tendre enfance à la plurivocalité métropolitaine, il ne put qu'intégrer dans son œuvre sa réception des œuvres courtoises françaises et l'italianisme de ses modèles toscans.

Nous l'avons vu, la production littéraire du Moyen Âge se fondait sur un processus de traduction, mais non pas de traduction au sens moderne du terme. Le but premier n'était pas de rendre aussi fidèlement que possible l'œuvre originale mais de la réinterpréter. On ne parlait pas tant d'imitation que d'herméneutique. La traduction médiévale était, en d'autres termes, une évolution créatrice de la parole dans un nouveau contexte (Bakhtine, 1978, 166), et elle fit la gloire de nombreux poètes. Eustache Deschamps composa ainsi une ballade louant le « [g]rand translateur, noble Geffroy Chaucier » qui « [e]n bone anglés [...] translatas » le *Roman de la Rose*, faisant de lui le « Dieux en Albie » de l'amour (Chaucer *et al.*, 2010, 712).

En ce début de carrière, Chaucer passa donc une grande partie de son temps à tenter d'intégrer et d'adapter le modèle courtois et il réalisa, en traduisant une partie du *Roman de la Rose*, à quel point la langue anglaise était inadaptée à la fluidité et la douceur française. « It has a winning and unobtrusive way, remarque Lewis, which the harder-hitting style and deeper-chested voice of English cannot reproduce » (Lewis, 1936/1959, 135) et il n'est alors pas impossible que Chaucer composa ses premiers poèmes en français. Cela ne mit pas pour autant fin à ses ambitions puisqu'il continua d'écrire dans sa langue natale, même s'il devait regretter à de très nombreuses reprises la pauvreté de son idiome²⁰.

Auteur de ballades, rondels, virelais et poèmes narratifs plus longs, Chaucer représenta durant des siècles l'exemple même du poète courtois, capable de mêler des « réflexions sur les joies et les peines de l'amour, sur la liberté humaine et le déterminisme de la nature » (Chaucer *et al.*, 2010, VIII-IX) à la critique sociale la plus mordante. Ses contemporains et ses

²⁰ Il fait dire par exemple au chevalier noir de *The Book of the Duchess*, « Me lakketh both Englyssh and wit » (v. 898).

successeurs n'avaient à ce titre pas la même image de lui que les lecteurs et critiques modernes : si nous le voyons avant tout comme l'habile créateur des *Canterbury Tales*, c'est parce que nous avons perdu de vue ce qui est véritablement au cœur du canon chaucérien. Là où nous apercevons un auteur comique et un grand connaisseur de la nature humaine, d'autres tels que John Gower, William Langland ou Thomas Usk voyaient avant tout le poète du rêve et de la romance (Lewis, 1936/1959, 162).

Sa première œuvre d'importance, *The Book of the Duchess*, suit par conséquent de relativement près le développement de la poésie française et s'inspire autant du *Roman de la Rose* que de la poésie de Guillaume de Machaut. Nous ne nous livrerons pas ici à un exercice de littérature comparée : aussi intéressante que soit la discipline, une étude complète de la relation entre Chaucer, le *Roman de la Rose* et les œuvres de Machaut et ses contemporains ne nous apporterait que peu de choses dans la mesure où la littérature courtoise médiévale dépend largement de l'œuvre germinale de Guillaume de Lorris et Jean de Meun²¹. Nous prendrons toutefois un exemple afin de signaler l'importance de l'intertextualité de la tradition qui nourrit la poésie chaucérienne.

La structure même du poème n'est pas sans rappeler celle du *Roman de la Rose*, même s'il doit sa dernière partie, la rencontre avec le chevalier noir, au *Jugement dou Roy de Behaingne* de Machaut. Chaucer met en place un cadre narratif similaire à celui de la *Rose*, à savoir le rêve du narrateur, et enchaîne avec la description de la nature. Prenons donc l'exemple du rôle des oiseaux chez Guillaume et dans la poésie courtoise des siècles suivants. Dans la première partie du *Roman de la Rose*, les oiseaux aident à transmettre un sentiment de paix et de sérénité permettant notamment à l'amant de se rendre compte de la beauté du changement des saisons (v. 67-77). C'est également leur chant qui encourage les jeunes gens à s'aimer, nous dit Guillaume (v. 78-83), et une fois proche du jardin de Déduit, il remarque qu'il doit y avoir à l'intérieur trois fois plus d'oiseaux que dans tout le royaume de France (v. 478-483). Il les entend également chanter « Lais d'amors et sonez cortois » en parfaite harmonie, « Li uns en haut, li autres en bas » (v. 700-711). Tous les représentants ou presque de cette tradition font ainsi un usage intensif de cette « imagerie » dans leur œuvre. Machaut présente, par exemple, dans son *Remede de Fortune* un amant ne remarquant pas dans un premier temps les oiseaux mais finissant par les voir en des milliers d'endroits différents : Jean Froissart décrit

²¹ Pour une étude complète de ce sujet, voir *Chaucer and the French Love Poets, the Literary Background of the Book of the Duchess* (Wimastt, 1968) ou encore, *Chaucer and the French Tradition: A Study in Style and Meaning* (Muscatine, 1957/1969).

longuement, et non sans lyrisme, dans *Paradys d'Amours*, la beauté de leur chant, tandis que Watriquet de Couvin dépeint dans le *Tournois des dames* une conversation entre oiseaux. Des oiseaux sont également impliqués, à un moment ou à un autre du récit, dans le *Romanz de la Poire* de Thibaut ou le *Dit de la panthère d'amours* de Nicole de Margival (Wimsatt, 1968, 18). Ce motif récurrent est en réalité un des outils narratifs principaux d'une grande majorité de poètes courtois : comme l'explique J.E. Wells, le poète nous raconte qu'il est parti se promener dans un jardin, un bosquet, ou une église et qu'il y rencontra une demoiselle en détresse, un pénitent ou qu'il y entendit des oiseaux chanter ; il entreprend ensuite de nous conter ce qu'il apprit de cette rencontre (Wells, 1926, 489). Chaucer suit donc ce modèle mais condense les nombreuses allusions du *Roman de la Rose* en quelques vers dans *The Book of the Duchess* (v. 291-320) (Wimsatt, 1968, 18) : tout comme chez Guillaume, ses oiseaux chantent « By noote » les plus belles des mélodies qui soient et il va même jusqu'à suggérer qu'il n'échangerait pas la beauté de ce ramage contre la ville de Tunis, ce qui n'est pas sans rappeler le rêveur de la *Rose* (v. 488-490), prêt à refuser cent livres pour ne pas manquer ce spectacle.

Toutefois, ce procédé narratif n'est qu'un des nombreux échos résonnant à travers la poésie courtoise des siècles suivant la mort de Guillaume. Le cadre du rêve, la description des jardins et des chemins inconnus sont autant d'artifices que les poètes puisèrent dans un vivier où baignent encore les œuvres de Chrétien, Guillaume et Jean. La forme et les sentiments montrent l'influence de la *Rose* mais aucun de ses héritiers ne l'égale vraiment. Chaucer ne produisit ainsi aucune œuvre que l'on pourrait qualifier d'allégorique. Il utilise à plusieurs reprises le cadre du rêve mais rien de ce qui se produit durant le rêve lui-même n'est véritablement allégorique ; au mieux, Chaucer présente des personnages allégoriques qu'il place en arrière-plan comme simples ornements, à la manière des artistes de la Renaissance, ou bien il produit des personnifications réduites au rang de caractéristiques stylistiques, à la façon des auteurs du XVIII^e siècle (Lewis, 1936/1959, 167). Quoi qu'il en soit, même lorsqu'il emploie des personnifications, comme par exemple dans *The Complaint unto Pity*, ou *The Complaint to His Lady*, il ne les pousse pas à interagir l'une avec l'autre, à se questionner, s'interroger (*Ibid.*). Il parvient ainsi à travers toute son œuvre à assimiler les principales caractéristiques narratives de la poésie courtoise et à les transformer de façon à les faire s'adapter à son dessein. Il réussit, de fait, à combler le fossé s'étant formé entre la poésie de Chrétien, de Guillaume et de ses successeurs. La poésie de Chrétien unissait deux éléments distincts : une histoire chevaleresque et une expérience interne en partie allégorisée.

Toutefois, ce second élément fut isolé par Guillaume et traité indépendamment : en approfondissant et subtilisant la psychologie de Chrétien grâce à l'intensification de l'allégorie et l'introduction du dialogisme. Chaucer parvient de son côté à faire la synthèse de tous ces éléments : « He has profited so well, and learned to move so freely and delicately among the intricacies of feeling and motive that he is now in a position to display them without allegory, to present them in the course of a literal story. » (Lewis, 1936/1959, 177) Il recombine, en d'autres termes, les éléments constitutifs de l'œuvre de Chrétien que ses successeurs avaient isolés. C'est donc l'une des raisons pour lesquelles Chaucer, devenu la quintessence même de la *fin'amor*, semble si moderne et universel dans son traitement des sentiments (*Ibid.*, 178).

Chaucer n'hérite cependant pas seulement des caractéristiques de Chrétien et Guillaume. Il est certes le poète de l'amour courtois, le *grand traducteur*, mais il est également l'un des principaux représentants du réalisme grotesque de la tradition bourgeoise. Faisant lui-même partie de la petite noblesse anglaise, il a toujours été confronté au monde marchand et à la polyphonie de la place publique, et cela même s'il entra très jeune au service de la comtesse d'Ulster. Il fut ainsi grandement influencé par la continuation du *Roman de la Rose* de Jean et embrassa les possibilités philosophiques de ce style souvent décrié par les lecteurs modernes comme étant grossier. Que ce soit dans ses poèmes mineurs ou ses œuvres narratives plus longues, il fit souvent en sorte d'opposer au monologisme une contrepartie folklorique, d'opposer le haut et le bas. Cervantès donna plus tard un exemple de cette rencontre littéraire du langage du roman de chevalerie et du langage vulgaire dans la relation qu'il mettra en scène entre Don Quichotte et le représentant de la vie quotidienne qu'est notamment Sancho Pança. De même, un peu plus de deux siècles avant que l'ingénieur Hidalgo ne se mette à pourfendre des moulins, Chaucer avait déjà mis en scène cette rencontre du langage de la chevalerie et du vulgaire dans ses grandes œuvres (particulièrement dans ses *Canterbury Tales*). Le discours poétique est par définition opposé à la polyphonie, mais Chaucer la provoque en jouant sur la variété des genres poétiques car c'est dans les genres inférieurs tels que les fabliaux et la parodie, loin de la grande chevalerie, que le discours bivocal européen se développa (Bakhtine, 1978, 213).

Il n'était pas nécessaire de traverser la Manche au XIV^e siècle pour faire l'expérience du choc des cultures tant la cité londonienne était cosmopolite. Chaucer n'attendit pourtant pas

de traverser les Alpes pour découvrir la culture italienne et il entra très jeune en contact avec des marchands italiens installés à Southampton ou à Lombard Street à Londres grâce aux relations commerciales de son père. Les Anglais n'avaient alors nul besoin de maîtriser cette langue pour conclure leurs transactions. En effet, les marchands maîtrisaient non seulement le latin mais utilisaient également le français comme *lingua franca* et il était alors exceptionnel que Chaucer puisse lire et parler une langue si peu courante sans avoir jamais rencontré une grammaire italienne. C'est donc cette spécificité qui lui valut d'être choisi pour une mission qui devait s'avérer capitale pour l'avenir de sa poésie et de la littérature anglaise. Il partit en cette fin d'année 1372 en direction de Gênes afin de négocier un accord portuaire avec les autorités locales, mais il fut également contraint de faire un détour par la Toscane pour rencontrer les Bardi, grands banquiers florentins et principaux soutiens financiers d'Edouard III (Chaucer *et al.*, 2010, XXIX). Comme nous l'avons indiqué, Chaucer arriva à Florence en 1373, au moment le plus propice pour découvrir la poésie du Trecento et tout particulièrement celle de Dante. Suite à un lobbying énergique de Boccace, les autorités civiles avaient finalement accepté par une majorité de cent soixante-sept voix de rendre hommage à Dante pour marquer le soixante-dixième anniversaire de son exil. Même si Chaucer ne put assister aux festivités elles-mêmes (la pétition fut remise en juin 1373, soit un mois après son retour en Angleterre et Boccace se livra à une série de conférences à l'église Santo Stefano di Badia à partir du 23 octobre), il ne fait nul doute que l'atmosphère se prêtait à des lectures et de nombreuses discussions de l'œuvre de Dante (Wallace, 1986/1988, 21). De fait, si *The Book of the Duchess* doit son narrateur à Machaut, *The House of Fame* voit la première tentative de Chaucer d'intégrer sa découverte de la poésie italienne. Tout en conservant le cadre familier du dit amoureux et celui du rêve, il présente cette fois un narrateur guidé par un aigle, sorti tout droit de la *Commedia*, qui le mène vers le palais de Fame.

Chaucer ne se contenta toutefois pas d'adapter la poésie dantesque, il se pencha également sur les œuvres d'autres représentants du *Dolce Stil Novo*, à savoir Boccace et Pétrarque. La complexité de leur relation avec Dante freina néanmoins grandement l'influence qu'ils auraient pu avoir sur Chaucer et même si ce dernier traduisit leurs sonnets et poèmes narratifs pour s'en inspirer, il n'en sortit pas aussi transformé qu'après sa découverte de la *Commedia*. Tout comme Machaut et Froissart œuvrèrent dans l'ombre du *Roman de la Rose*, Boccace et Pétrarque furent contraints de faire face à Dante. Cela ne signifie pas pour autant que Chaucer n'avait aucune affinité avec ces deux poètes, bien au contraire. L'*Amorose Visione* de Boccace et *The House of Fame* ont ainsi en commun deux poètes œuvrant sur le modèle

courtois hérité des Français et désireux de transcender la poésie de Dante, tout en tentant de comprendre leur relation en tant que poètes vernaculaires avec les grands auteurs du passé (Wallace, 1986/1988, 143). Il n'est, par exemple, pas innocent que les premiers poèmes de Chaucer aient en commun avec le *Tesoretto* de Brunetto une même forme poétique, proche de la rime plate octosyllabique de Guillaume. Chacun se place à l'origine de sa tradition poétique respective, mais cherche sa versification, sa propre voix (*Ibid.*, 142).

Même si Boccace et Pétrarque ne transformèrent pas radicalement Chaucer, leur traitement eut néanmoins pour effet d'enrichir sa poésie. Étudier la relation entre ces trois poètes serait ici impossible tant le sujet est complexe, mais nous prendrons néanmoins un exemple afin de comprendre l'importance de la traduction dans l'émergence de la polyphonie. Chaucer utilise en effet toute une série d'artifices afin d'éveiller la plurivocalité dans le genre poétique, que ce soit par l'opposition des genres ou par l'intertextualité des traductions. Le conte de Griselda est un exemple magistral d'intertextualité. Il s'agit d'une histoire très ancienne, probablement basée sur le conte populaire de Cupidon et Psyché, que Boccace remit au goût du jour en conclusion de son *Décameron* et que Pétrarque traduisit en latin une vingtaine d'années plus tard (1373). Quelle que soit sa source, elle est ancienne et a été, au cours des siècles, acclimatée à chaque époque en conservant les mêmes fonctions narratives mais en changeant de personnages. Toutefois, chaque nouvelle version va être enrichie de nouvelles intertextualités et références. Chaucer lui-même entama la traduction, connue plus tard comme *The Clerk's Tale*, en se basant sur le texte latin de Pétrarque et sur une traduction française anonyme de ce dernier, *Le Livre de Griseldis* (Rossiter, 2010, 168). En d'autres termes, comme l'explique Rossiter,

Boccaccio's tale, Petrarch's translation and Chaucer's translation of that translation (which may have been directly influenced by the Boccaccian original, according to some commentators) constitute what may be termed the Griseldan intertext, with all the attendant problems and complexities concomitant with that 'vast stereophony'. (Rossiter, 2010, 169)

Ainsi, à la fin du conte de Chaucer, le public se retrouve confronté à un rapport dialogique des interprétations possibles. La première réponse est essentiellement pétrarquienne (v. 1149-1151), l'idée étant que si une femme a été si patiente avec un mortel elle devrait l'être infiniment plus avec Dieu. La seconde en revanche, celle du Clerk (v. 1164-1169), est

empreinte de nostalgie et de misogynie, dans la mesure où l'on ne trouve plus de femmes de ce type de nos jours, tandis que la troisième est composée de *Levoy de Chaucer* (v. 1183-1194) et que la quatrième, plus comique, est celle de l'hôte qui aurait voulu que sa femme entende ce conte (v. 1212). L'intertextualité inhérente au texte permet ce dialogue bakhtinien entre Chaucer, ses sources et ses personnages. Pour Bakhtine, la langue est par définition dialogique, idée qui semble liée au *disputatio*²² médiéval bien connu du Clerk. Le public se retrouve donc face à un dialogue intertextuel, un dialogue entre la tradition médiévale, le pathos du Clerk et la parodie et l'humour chaucérien (Rossiter, 2010, 170).

De plus, la traduction de Pétrarque a été décrite par certains chercheurs comme étant monologique ; or Rossiter argumente le contraire :

Petrarch's translation was in the first instance a response to Boccaccio's vernacular tale, and as such it corresponds with the Bakhtinian view of polemic, which underpins his dialogic theory. By extension it cannot be the voice of 'origination, authority', as Petrarch returns authorship and responsibility to Boccaccio in the letter which accompanied his translation. (*Ibid.*, 171)

Pétrarque propose en effet une morale, une interprétation possible de ce conte en encourageant les gens à souffrir pour Dieu ce que cette femme a enduré pour un homme. Toutefois cela ne demeure qu'une interprétation parmi tant d'autres. Il ne fait aucun doute que Chaucer connaissait le recueil de lettres de Pétrarque qui nous est parvenu sous le nom de *Seniles* puisque c'est dans cette œuvre que l'Italien proposa sa traduction du conte de Griselda. Dans une de ces lettres, datant de 1374, Pétrarque relate un fait notable. Il fit lire sa traduction à deux de ses amis qui eurent deux interprétations opposées de l'histoire : l'un ne put s'arrêter de pleurer pensant qu'il s'agissait d'une histoire vraie, l'autre ne fut guère touché, reconnaissant immédiatement cette histoire comme une fable. Cette différence d'interprétation réfute donc toute idée de monologisme, d'autant plus qu'en traduisant Boccace, Pétrarque hérite de son herméneutique (Rossiter, 2010, 172-173).

Il est par conséquent possible d'établir un parallèle entre la situation des trouvères du nord de la France et celle des stilnovistes en Italie. D'un côté comme de l'autre des Alpes, les

²² Terme de scolastique médiéval représentant un grand débat oral universitaire.

poètes firent évoluer la tradition courtoise mais également le genre romanesque en ayant assimilé, consciemment ou pas, les détails d'une situation politique et linguistique particulière. Que ce soit la dislocation de l'Italie, le plurilinguisme (fort aussi bien en France qu'en Italie ou en Angleterre), les aléas du processus de traduction ou bien le simple désir de raconter une histoire en misant sur la pluralité psychologique d'un personnage, le résultat fut invariablement l'émergence progressive dans la poésie médiévale de caractéristiques du roman tel que nous le concevons aujourd'hui. Des éléments dialogiques et polyphoniques se sont ainsi peu à peu installés ici et là sans pour autant réussir à se lier, jusqu'à ce que Chaucer s'emploie à unir ses sources françaises et italiennes au sein d'une œuvre poétique jonglant avec le réalisme grotesque mais également avec les valeurs et les attentes de la *fin'amor* et des stilnovistes. Chaucer était prêt à apprendre de n'importe qui tout au long de sa carrière ; l'idée même de diviser son œuvre entre périodes française, italienne et anglaise relève donc de la fantaisie. C'était avant tout un poète courtois, séduit par les enseignements stilnovistes et qui finit par questionner le rôle de l'auteur dans une œuvre poétique. Le narrateur chaucérien est donc, comme nous allons désormais le voir, l'un des exemples les plus probants de sa réception des œuvres françaises et de la découverte de la poésie dantesque.

III. Évolution narrative

Lorsque Chaucer entreprit la composition de sa première œuvre majeure en vernaculaire, il n'avait pas encore atteint la maturité philosophique et poétique qui firent de lui au fil des siècles l'un des auteurs les plus influents de la littérature anglaise. Il tenta ainsi durant plusieurs années de venir à bout de tout un réseau d'influences dont le poids avait déjà menacé d'étouffer la poésie d'artistes tel que Boccace. Pourtant Chaucer, en se présentant avant tout comme « a lewd compiler » (*Treastise on the Astrolabe*, ligne 61), va réussir à dépasser l'angoisse de l'influence poétique. En effet, ce positionnement unique de l'auteur face à son œuvre et à la tradition dont il est l'héritier va lui donner le recul nécessaire à l'assimilation de plusieurs siècles de développement culturel européen. Là où d'autres cherchaient avant tout la gloire éternelle du palais de « Fame », Chaucer choisit en revanche le rôle du compilateur manipulant ses sources comme un peintre broyant ses couleurs : il les croise, affaiblit leur intensité pour en extirper des nuances d'une richesse jusque là ignorée.

Il a été question dans le chapitre précédent du voyage de Chaucer en Italie au cours de l'année 1373 et de son importance dans l'évolution de la poésie anglaise. Toutefois la relation entre Dante et Chaucer n'a que brièvement été évoqué par l'intermédiaire de Boccace et Pétrarque. Or, c'est bien chez Dante qu'il nous faudra chercher l'origine de la transformation que Chaucer fit subir à son approche de la poésie.

En effet, lorsqu'il découvrit la *Commedia* dans les années 1370, Chaucer se retrouva soudain devant un poète ayant récemment été élevé au rang de classique et dont la stature continuait de faire de l'ombre à ses successeurs. Comme le remarque justement Piero Boitani, Dante est alors un poète « to venerate or to ignore, but impossible to imitate » (Boitani, 1983/1985, 115), commentaire que la critique moderne n'aurait pas de mal à appliquer également à Chaucer. En effet, bien que ces deux poètes appartiennent à deux mondes différents (la cour dans laquelle Chaucer servait n'était par exemple rien d'autre qu'un rêve pour Dante¹), ils partagent toutefois une culture commune, un intérêt pour les sciences ainsi

¹ Voir, *De Vulgari Eloquentia*, 1, XVIII : « Par ailleurs, si nous l'avons défini « royal », c'est parce qu'il aurait sa place au palais royal, si nous autres Italiens en avons un. Car, si le palais est la maison commune de tout le royaume et l'auguste pilote des diverses parties de ce dernier, toute chose qui est commune à tous sans appartenir à quelqu'un en particulier doit fréquenter le palais et y habiter, et il n'y a point d'autre habitation dont il est question ici. Il en résulte que tous ceux qui fréquentent les palais royaux parlent toujours le

que pour la poésie de Virgile et de Stace. De même, tous deux héritaient des conventions de la *fin'amor* et furent grandement influencés par la lecture du *Roman de la Rose* et de Boèce. Toutefois, la relation entre Chaucer et Dante demeure problématique dans la mesure où il est difficile d'identifier avec précision la nature de l'influence du Florentin. Il est certes possible de trouver des éléments traduits par Chaucer, mais cela n'est pas plus révélateur que d'autres emprunts hérités de l'herméneutique médiévale. T.S. Eliot nota à ce sujet :

I think I have already made clear, however, that the important debt to Dante does not lie in a poet's borrowings, or adaptations from Dante; nor is it one of those debts which are incurred only at a particular stage in another poet's development. Nor is it found in those passages in which one has taken him as a model. The important debt does not occur in relation to the number of places in one's writings to which a critic can point a finger, and say, here and there he wrote something which he could not have written unless he had had Dante in mind. (Eliot, 1965, 132)

L'objet de ce chapitre sera précisément d'étudier la nature de sa réception de Dante et de démontrer en quoi elle transforma la *vision* de Chaucer de la poésie et sa *stratégie* narrative.

A. *The Book of the Duchess*

Malgré l'importance que put avoir Dante dans la carrière de Chaucer, les poèmes que celui-ci composa avant son premier voyage en Italie restent des œuvres dont la vogue ne peut être diminuée. Ainsi, bien que *The Book of the Duchess* soit son premier poème majeur, il fut précédé par au moins deux œuvres essentielles, à savoir sa traduction du *Roman de la Rose* et *La prière de notre dame*. Ce dernier peut être considéré à bien des égards comme le précurseur de *The Book of the Duchess*, dans la mesure où il fut composé à la demande de la duchesse Blanche de Lancastre. Ce fut, en effet, à la suite de la mort de Blanche que Chaucer entreprit la rédaction de *The Book of the Duchess*, selon toute vraisemblance afin de consoler son époux, Jean de Gand.

vulgaire illustre ; et il en résulte aussi que notre vulgaire illustre erre en pays étranger et trouve hospitalité dans d'humbles asiles, car nous n'avons pas de palais royal. »

Malgré l'aspect solennel de ce poème, Chaucer met en place un récit embrassant parfaitement les conventions de la poésie courtoise. La *fin'amor* n'avait pas uniquement pour sujet l'adultère et la parodie religieuse, bien au contraire elle pouvait se montrer aussi bien tendre que tragique et violente, et comme le souligne Brewer, « Much of its charm lies in the different forms of story and song that it takes at different periods with different authors » (Brewer, 1984, 44).

Chaucer tisse ainsi dès les premiers vers du poème une toile narrative empruntée à la tradition qui l'a formé. Les 1334 octosyllabes à rimes plates composant ce poème nous présente en d'autres termes un artiste maîtrisant parfaitement son idiome et les diverses conventions de la *fin'amor*. Comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent, cette mesure fut longuement utilisée par les poètes courtois lors de l'élaboration de leur tradition poétique respective puisqu'elle leur assurait une base solide sur laquelle ils pourraient évoluer. En reprenant cette forme poétique, celle-là même employée dans le *Roman de la Rose*, Chaucer développe une atmosphère fortement ancrée dans la tradition courtoise. Il va, par exemple, s'inspirer du *Roman* mais également des œuvres de Froissart et de Machaut, n'hésitant pas à emprunter « une abondance de motifs structuraux et thématiques, de conventions, de clichés allégoriques ou rhétoriques » (Chaucer *et al.*, 2010, 749) qu'il va pourtant manipuler avec circonspection. Le compilateur qu'est Chaucer va très rapidement apprécier ses sources et les remodeler pour adoucir le sujet et apporter une réponse au deuil du chevalier. L'ouverture de son poème est donc une adaptation des premiers vers du *Paradis d'amour* de Froissart. Toutefois si Chaucer imite le sujet du Français, il ignore totalement son style. Alors que Froissart compose des vers d'une grande sobriété et concision s'articulant à merveille avec la versification du *Roman*, Chaucer fait déjà entendre cette voix si particulière grâce à un style vivant, dramatique et conversationnel (Brewer, 1966a, 2-3).

Ce style, associé au cadre narratif du rêve, lui permet de prendre du recul sur son sujet et ses sources. Le narrateur, couché mais insensible au sommeil, débute son récit en nous racontant sa lecture de l'histoire d'Alcyone qui, grâce à ses prières, parvient à convaincre les dieux de lui révéler le sort de son époux Seys, perdu en mer (v. 1-134). Morphée lui envoie donc un rêve prophétique dans lequel Seys apprend à sa femme qu'il est mort et qu'elle ne doit plus le pleurer (v. 135-230). Pareille histoire inspire naturellement le narrateur qui se met à penser à la récompense qu'il accorderait à Morphée, si ce dernier pouvait lui donner le sommeil, mais il s'endort avant de pouvoir en dire plus et se réveille dans une pièce

recouverte de tapisseries relatant l'histoire du *Roman de la Rose* (v. 231-343). Il quitte ensuite sa chambre et accompagne l'empereur Octavien et ses suivants à la chasse. Néanmoins, il se retrouve vite distancé et finit par errer un temps dans la forêt, avant de tomber sur une clairière dans laquelle il rencontre un chevalier en noir (v. 344-457). Il commence alors à l'interroger sur les raisons de sa peine et tente de le reconforter, pensant que sa dame est simplement partie. Au final, le chevalier se voit contraint de lui dire clairement qu'elle est morte (v. 1309), à la suite de quoi le narrateur se réveille et entreprend de mettre en vers son aventure (v. 1315-1334).

Si Chaucer emprunte plusieurs vers à Froissart, c'est bien chez Machaut qu'il trouve la forme narrative et le contenu du poème. Dans son *Jugement dou Roy de Behaigne*, Machaut présente une situation ressemblant grandement à celle de *The Duchess* : le narrateur, Guillaume, se promène et rencontre dans un pré une dame et un chevalier, tous deux dans une situation délicate, puisque l'amant de la dame est mort alors que la compagne du chevalier l'a trompé. Ils se disputent donc afin de savoir qui a le plus de peine, ce qui pousse Guillaume à les mener devant le roi de Behaigne (Bohême). Ce dernier les écoute avant de rendre son jugement, à savoir que le deuil n'est pas aussi douloureux que l'infidélité. Chaucer s'inspira également de la suite de ce poème, *Jugement dou Roy de Navarre*, dans laquelle Machaut présente une situation similaire mais en donnant cette fois raison à la dame.

Les conventions narratives courtoises forment donc l'ossature même de ce poème. Guy Bourquin identifie ainsi quatre phases de distanciation du narrateur par rapport au monde qui l'entoure. Il se décrit dans un premier temps comme souffrant d'un mal inconnu le coupant de son entourage (première phase) ce qui le force à se réfugier dans ses lectures (deuxième phase). Il entreprend alors de nous résumer l'une d'entre elle (troisième phase) avant de finalement s'endormir et de commencer une errance onirique (quatrième phase), elle-même divisée en plusieurs segments (Chaucer *et al.*, 2010, 750). Cet enchevêtrement de séquences permet notamment à Chaucer de mettre de la distance entre lui et le chevalier noir, ce qui a non seulement comme effet d'identifier Jean de Gand avec le chevalier mais aussi de démultiplier les associations possibles entre les différents éléments constitutifs du poème. L'exemple même de cette construction serait alors le jeu de mots utilisé au début de la chasse :

And al men speken of huntyng,
How they wolde slee the hert with strengthe,
And how the hert had upon lengthe
So moche embossed – y not now what.
(v. 350-353)

Avant même de rencontrer le chevalier, Chaucer joue avec l'idée de blessure grâce aux sens possibles attribuables à la graphie « *hert* », signifiant à la fois cerf, cœur et blessé. En effet, alors que le chevalier annonce la mort de sa dame, la partie de chasse s'achève soudain en ne laissant plus aucun doute sur sa véritable signification, « *al was doon, / For that tyme, the hert-huntyng* » (v. 1312-1313). Tandis que le cerf distançait ses poursuivants, le cœur du chevalier tentait de rattraper le souvenir de sa dame mais l'intervention du narrateur lui permet également de parler de son chagrin et donc d'y faire face. Le fait que la chasse, le rêve et le poème prennent fin au moment où il accepte d'exprimer clairement ce qu'il est advenu de Blanche, renforce le lien entre ces différents éléments.

En d'autres termes, en forçant le public à sortir du confort de la linéarité, Chaucer met en place une interaction de fragments reflétant un débat plus vaste entre ses différentes sources (Chaucer *et al.*, 2010, 750-751). Le cadre du rêve permet par conséquent une constante juxtaposition d'éléments et de scènes dans lesquels se révèle déjà la plurivocalité chaucérienne. Ainsi, lorsque Chaucer reprend la fable d'Ovide sur Alcyone et Seys, il adapte la situation à l'objet de son poème. Il refuse donc d'accorder aux deux amants les retrouvailles bien connues de son public et que la tradition avait sanctionnées, laissant Alcyone seule face au deuil. De même, la dame perdue par le chevalier n'est pas décrite telle que la convention le voudrait, à savoir de façon hiératique comme c'est, par exemple, le cas dans *Behaigne* (v. 261-683) (*Ibid.*). Au contraire, Chaucer va opposer à l'aisance de Machaut la passion et l'ardeur de son chevalier, qui ne peut faire autrement que de décrire sa dame telle qu'il l'a intériorisée. En effet, il ne s'agit pas tant d'un amant décrivant les qualités de sa bien-aimée à un observateur extérieur, que d'un veuf se souvenant de sa femme, ce qui a pour conséquence une intervention pour le moins désordonnée. Il passe ainsi en seulement onze vers de la grâce de son chant à la gentillesse de ses propos, puis de sa bonté à sa coiffure et ses yeux (v. 848-859).

Sa rhétorique se retrouve donc, comme le remarque Guy Bourquin, mal adaptée et la

suite désordonnée des hyperboles, livrées dans une syntaxe fruste, sur un ton familier, proche de la langue parlée, confine à la naïveté et frise la parodie, voire l'héroï-comique – comme si le lecteur était invité à sourire des excès de certaines conventions littéraires. (Chaucer *et al.*, 2010, 751)

Cette description de la dame au moyen d'une rhétorique d'emprunt inadaptée renvoie inévitablement au poète lui-même jonglant avec ses sources afin de retranscrire une poésie qu'il a fortement intériorisée.

Le rôle du narrateur dans *The Book of the Duchess* a également fait l'objet de nombreuses études. L'idée de *persona* poétique est par définition une caractéristique de la littérature de l'âge gothique. Le narrateur-poète se retrouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de son œuvre ; il n'est pas exactement l'avatar de l'auteur, pourtant il n'a rien de véritablement fictif. Le narrateur de Machaut dans *Navarre* se décrit, par exemple, comme étant enfermé chez lui à Reims, terrifié par l'épidémie de peste et par le siège de la ville mené par les Anglais (siège auquel participa Chaucer) (Brewer, 1984, 45). Nous savons que cette partie de l'histoire est avérée, toutefois que dire de son voyage dans la forêt et de sa rencontre avec Bonneurté ? Il s'agit vraisemblablement d'un événement fictionnel, pourtant Bonneurté lui reproche la conclusion de *Behaigne* dans laquelle le roi ne donne pas raison à la dame. En d'autres termes, la *persona* du poète n'a de cesse que de glisser entre réalité et fiction. Bien que ce procédé narratif soit hérité du *Roman de la Rose*, les successeurs de Guillaume de Lorris n'en font pas un usage aussi poussé. Comme nous l'avons relevé plus tôt, la démultiplication en strates chronologiques associées au modèle allégorique permet à Guillaume d'établir une relation dialogique entre le narrateur et les différentes représentations de la femme, ce qui donne un premier aperçu de la polyphonie du genre romanesque. Or, bien que Machaut reprenne les bases de cette narration, il ne parvient jamais à créer un semblant de dialogisme tant son traitement de la poésie courtoise est superficiel. Nous avons déjà vu que la poésie de Chrétien de Troyes était tellement en avance sur son temps, que Guillaume n'eut d'autre choix que d'isoler l'expérience intérieure des personnages et d'amplifier, grâce à l'intensification de l'allégorie, cette composante psychologique. Or, bien que Machaut et ses contemporains héritent du style de Guillaume, ils ont perdu, ou délibérément abandonné, cette faculté d'organiser l'allégorie autour d'une expérience psychique. De fait, même si Machaut manipule brillamment l'allégorie de l'amour (comprenant le cadre du rêve, les

personnifications, le raffinement aristocratique...), il se retrouve contraint de l'utiliser dans un usage courant et, comme l'indique Muscatine, « This general diminution of theme leaves him with a style too rich to be functional » (Muscatine, 1957/1969, 99).

Chaucer est, quant à lui, célèbre pour sa représentation d'un narrateur quelque peu maladroit en amour, incompetent et prétendument autobiographique. Si l'origine de ce choix narratif vient sans doute de la *persona* poétique gothique, Chaucer l'élève dans ses poèmes suivants au niveau du narrateur du *Roman de la Rose*. Toutefois, dans *The Book of the Duchess* il ne semble pas être conscient du potentiel d'un tel artifice narratif et le reprend de façon relativement superficielle. Comme le remarque Colin Wilcockson,

the highly formalized narrator-persona of French courtly poetry, often melancholy and lovesick, is such a common figure that we should be very wary of assuming that the *I* of *The Book of the Duchess* represents Chaucer himself. (Chaucer *et al.*, 1987, 330)

Wilcockson ajoute également que les éléments comiques et les exagérations permettant l'introduction de la comédie ne seraient pas de son fait puisqu'ils sont également présents chez Machaut (*Ibid.*). Chaucer ne se contente pourtant pas de suivre son modèle français et présente comme alternative aux 4212 vers du *Jugement dou Roy de Behaigne* les 1334 vers de sa propre création, faisant de *The Duchess* une « fuite en avant » (Chaucer *et al.*, 2010, 752) dans laquelle le public peut déjà discerner sous le masque du narrateur les traits de l'auteur des *Canterbury Tales*. Si les exagérations et l'humour sont déjà présents chez Machaut, Chaucer renforce l'ironie par un décalage constant entre la légèreté du ton et le sérieux du sujet, et renverse ainsi les attentes d'un public nourri par les valeurs courtoises. Il laisse ainsi de côté l'aspect monologique du raffinement et de la solennité du langage aristocratique au profit du réalisme grotesque. Il construit, par exemple, le passage dans lequel Junon envoie son messager réveiller Morphée progressivement, faisant, pour ainsi dire, monter la pression étape par étape. Le messager reçoit ainsi ses instructions et prend la route,

Til he com to the derke valeye
That stant betwixe roches tweye
Ther never yet grew corn ne gras,
Ne tre, ne noght that ought was,
Beste, ne man, ne noght elles,
Save ther were a fewe welles
Came rennyng fro the clyves adoun
(v. 155-161)

Si la syntaxe reste sobre, la description est en revanche d'une grande élégance et il n'est pas difficile d'y voir l'influence d'Ovide ou Froissart. Pourtant Chaucer ne s'arrête pas là et, alors que le public² s'attend à une présentation tout aussi noble des dieux endormis, Morphée et Éclimpostair, il bascule soudain dans la folklorisation :

They had good leyser for to route,
To envye who myghte slepe best.
Somme henge her chyn upon hir brest
And slept upright, hir hed yhed,
And somme lay naked in her bed
And slepe whiles the days laste.
(v. 172-177)

Toute idée de révérence a donc désormais disparu grâce au décalage provoqué par cette vision de divinités endormies debout ou le menton sur la poitrine. Cette vision est d'ailleurs renforcée par le messager, réveillant les dieux comme un tavernier désireux de vider son établissement de quelques clients engourdis par l'alcool. Il se met donc dans un premier temps à crier (en vain) « O, how! Awake anoon! » (v. 179), avant de rapidement perdre patience et de faire résonner son cor « ryght in here eere » (v. 182) puis de hurler « Awaketh! » (v. 183). Chaucer passe ainsi en quelques vers d'une description tout à fait conventionnelle à l'exaspération du messager, opérant ainsi une transition entre convention et rire.

De même, cette ironie est renforcée par la naïveté et l'incompréhension (ou refus de compréhension) du narrateur. Lorsque celui-ci demande au chevalier de lui raconter la source

² Rappelons que le terme public sera utilisé afin de décrire l'audience de Chaucer dans sa totalité. Le terme « lecteur » limiterait notre réaction à sa poésie à ces derniers siècles et exclurait celle de ses contemporains.

de son chagrin, ce dernier accepte à une condition, « That thou shalt hooly, with al thy wyt, / Doo thyn entent to herkene hit » (v. 751-752), ce qu'il promet sans hésiter. Or, en dépit de sa promesse d'être attentif, il ne va avoir de cesse que d'interrompre le chevalier avec lourdeur. Et alors que la cause de sa peine se fait de plus en plus évidente, il lui demande à nouveau « What los ys that? » (v. 1139), allant jusqu'à insinuer qu'il aurait pu commettre une faute justifiant la désertion de sa dame. De ce fait lorsque le chevalier lui dit « thow nost what thow menest » (v. 1137), il souligne toute la maladresse et l'incongruité d'un personnage qui ne peut que faire sourire le public. Cette mise-en-scène mène ainsi au point culminant du poème, à savoir le « She ys ded! » (v. 1309) que le chevalier nous jette au visage comme une évidence longtemps refusée et refoulée. Ce vers permet ainsi de remettre en question la totalité du poème et laisse le public perplexe, se demandant quel en était son véritable objet.

The Book of the Duchess fait indéniablement partie d'une catégorie à part dans l'œuvre de Chaucer. Bien que le moins accompli sur le plan technique et le plus limité en envergure, il reste le poème le plus complet produit dans ses jeunes années (Muscatine, 1957/1969, 98). En effet, malgré sa réception des procédés narratifs de la *fin'amor*, Chaucer se distingue déjà de Machaut et Froissart par cette capacité à retravailler ses sources et à présenter une alternative au conventionnalisme courtois. Comme le souligne Muscatine, « the early poems show no smooth progression, but rather ambitious experiment and even artistic failure » (*Ibid.*) car Chaucer va progressivement s'adapter et s'ajuster tant à la vivacité de son esprit qu'à l'évolution de ses influences. Il reste fortement dépendant de la tradition courtoise et continue d'emprunter des éléments à Guillaume de Lorris, Jean de Meun et leurs héritiers. Cette phase expérimentale va, toutefois, être fertilisée par sa découverte de la poésie du Trecento. Si *The Book of the Duchess* montrait déjà sa maîtrise de la *fin'amor* et sa volonté de développer différents styles, *The House of Fame* reste sa première tentative d'intégrer les caractéristiques de la poésie italienne et de répondre à la *Commedia*.

B. *The House of Fame*

Lors de son voyage en Italie en 1373, Chaucer fit la découverte d'un nouveau monde dont la richesse transforma profondément sa poésie. Pourtant, tout pousse à croire qu'il lui fallut plusieurs années afin de véritablement assimiler ces nouvelles influences. En effet, si *The Book of the Duchess* fut bien rédigé entre 1369 et 1372, Chaucer n'entreprit la rédaction de

The House of Fame qu'en 1379-1380, soit quelques mois après un deuxième séjour (1378) de l'autre côté des Alpes, séjour durant lequel il découvrit cette fois la poésie de Boccace.

Ainsi, bien que *Fame* ait souvent été décrit par la critique comme la première œuvre de Chaucer de sa « période » italienne, le poème n'en reste pas moins le pur produit des conventions littéraires de la *fin'amor*. Tenter de fournir une réponse à la vision poétique fournie par la *Commedia* n'était certainement pas une mince affaire, surtout dans un idiome aussi limité que le moyen-anglais. Comme nous l'avons mentionné précédemment, Boccace avait déjà tenté de comprendre sa relation en tant que poète vernaculaire avec les classiques. Il avait intégré Dante à l'*Amorose Visione*, ce qui avait contribué à écraser sa narration. L'entreprise de Chaucer n'était en d'autres termes pas sans précédent et non sans risques. Il décida donc sans surprise d'élever le palais de « Fame » sur des bases solides dont il maîtrisait chaque code. Son poème est ainsi à nouveau composé d'octosyllabes à rimes plates articulés autour d'une narration à la première personne, elle-même inscrite dans le cadre d'une vision onirique.

Cependant, l'âge et l'expérience donnaient à Chaucer une plus grande maîtrise de son art que lors de la rédaction de son œuvre précédente. Quel que soit son objectif dans cette nouvelle composition, il est évident qu'il reste fidèle à ses convictions et à sa formation courtoise. Cela enlève à nouveau tout crédit à la partition du canon chaucérien en périodes française, italienne et anglaise. S'il exploite beaucoup la *Commedia*, il n'en reste pas moins le « lewd compiler » et « grand translateur » que nous connaissons, proposant de façon systématique une contrepartie *ironique* à la poésie de Dante. Il offre ainsi sa propre vision des intérêts du poète florentin tout en continuant d'explorer les aspects développés dans *The Book of the Duchess* : son narrateur, cette fois nommé Geoffrey, est à nouveau un personnage dont les connaissances de l'amour sont plus livresques que réelles et qui entreprend de narrer son rêve. La lecture d'un livre (l'*Énéide* de Virgile) est encore une fois mise à l'honneur comme élément déclencheur, même si Chaucer opère une légère modification en transformant le livre en peintures murales visibles par le narrateur lors de son réveil. Un aigle arrive ensuite pour le mener vers le palais de « Fame », où Chaucer analyse une nouvelle fois la relation du poète avec ses sources, sa responsabilité en tant qu'artiste et les limites de son pouvoir. Tous ces éléments, déjà présent en filigrane dans *The Book of the Duchess*, sont ici propulsés au premier plan par l'arrivée d'un aigle venu tout droit de la *Commedia* et qui permettra à Chaucer de faire évoluer sa conception de la narration. Alors que le narrateur de son œuvre

précédente était le produit des conventions de la *fin'amor*, Geoffrey est le premier élément posé par Chaucer (avec l'aide de Dante) sur la voie de la polyphonie littéraire.

Chaucer développe très souvent ses histoires dans un monde à part que ses narrateurs connaissent invariablement mieux que celui qui nous entoure, à savoir le monde des livres. Cette présentation permet certes au poète de créer une certaine distance entre le narrateur et les aventures qu'il rencontre mais elle lui donne également la capacité d'interroger ses sources en les croisant, mêlant ainsi plusieurs voix distinctes. Cette remise en question de ses influences littéraires était déjà très présente dans *The Book of the Duchess*, toutefois Chaucer en fait le cœur même de *The House of Fame*. Le poème se déroule, en effet, de bien des façons dans le monde de la littérature : là où le cadre du rêve permettait aux autres poètes courtois de faire voyager le narrateur dans l'allégorie de l'amour, Chaucer envoie Geoffrey dans une toute autre direction. Dans le Livre I, le palais de Vénus est ainsi recouvert d'illustrations relatant les événements principaux de l'*Énéide*, tandis que dans le Livre III la voûte du palais de « Fame » est soutenue par les grands classiques de la littérature européenne :

[...] the gret Omer ;
And with him Dares and Tytus
Before, and eke he Lollius,
And Guydo eke de Columpris,
And Englyssh Gaufride eke, ywis;
(III, v. 1466-1470)

Même l'aigle censé extirper Geoffrey de sa bibliothèque dans le Livre II a une origine littéraire puisqu'il provient de la littérature, plus précisément du *Purgatorio*. Il demeure en effet l'élément le plus significatif emprunté par Chaucer à la *Commedia* : Dante et Geoffrey sont tous les deux témoins de l'arrivée de cet aigle aux plumes d'or (*Fame*, V. v. 529-533 ; *Purg.* IX, v. 19-21), fondant sur eux comme la foudre (*Fame*, V. v. 534-540 ; *Purg.* IX, v. 28-30) et l'un comme l'autre ne peut s'empêcher de faire référence au mythe de Ganymède (*Fame*, V. v. 588-591 ; *Purg.* IX, v. 22-24). Toutefois, Chaucer ne se contente pas d'emprunter cet élément simplement pour faire avancer son histoire. Comme le souligne Karla Taylor, « Chaucer borrows not words, but an image and the process by which it is

formed » (Taylor, 1989, 22), ce qui implique que l'aigle devient rapidement dans *The House of Fame* le symbole de la parole visible dantesque.

Lorsque Dante est transporté de la cinquième à la sixième sphère du Paradis, il rencontre plusieurs esprits flottant dans les airs comme autant d'oiseaux surgis d'un fleuve et alors que le poète est séduit par la beauté du lieu, il voit ces âmes « *segnare agli occhi miei nostra favella*³ » (*Par.* XVIII, v. 72). Ces esprits se rassemblent alors avant de former au rythme de leur chant des lettres puis des mots que Dante reconnaît immédiatement comme le premier verset du *Livre de Sapience*, « *Diligite iustitiam [...] qui iudicatis terram*⁴ » (*Par.* XVIII, v. 91-93). À ce moment, les esprits se dispersent et seule la lettre finale demeure présente dans le ciel, attirant vers elle une multitude d'âmes. Toutes s'agencent autour de la lettre M pour donner naissance à un aigle, symbole de justice divine tout au long de nombreux vers.

Cette idée de parole prenant forme physique est donc une idée récurrente dans la *Commedia* et implique indubitablement, dans une œuvre aussi marquée par la théologie, la présence d'un créateur divin. Dante relevait déjà après la naissance de l'aigle « *Quei che dipinge lì, non ha chi il guidi*⁵ » (*Par.* XVIII, v. 109). Toutefois cette beauté artistique avait déjà été annoncée sur la première terrasse du Purgatoire. En effet, Dante y découvre un mur d'enceinte en marbre blanc sur lequel sont ciselées par l'auteur divin des images si belles que « *la natura lì avrebbe scorno*⁶ » (*Purg.* X, v. 33). Ces gravures représentant l'humilité illustrent ainsi de célèbres scènes bibliques et historiques, notamment l'Annonciation (Luc 1, 26-28), David dansant devant l'Arche (II Samuel 6, 1-23) et la justice de Trajan. Or l'expressivité de ces images est telle qu'elle provoque chez Dante une synesthésie : il pense entendre l'archange Gabriel parler avant d'être pris de confusion face à la deuxième illustration, où il croit entendre des chants et sentir le parfum de l'encens. Tout semble indiquer que ces images prennent vie sous ses yeux, y compris la façon qu'a Dante de décrire les scènes gravées dans le marbre. Elles sont non seulement « *intagliato* » et « *effigiata* » (gravées et figurées ; *Purg.* X, v. 55, 67), ce qui évoque l'action de l'artiste travaillant son matériau, mais aussi « *imaginata* » et « *impressa* » (imaginées et imprimées ; *Purg.* X, v. 41, 43). Taylor ajoute à ce sujet, « *The common metaphor of impressing further suggests the inward effect of the carvings on the mind of the beholder* » (Taylor, 1989, 23). L'identité de

³ « figurer devant moi notre langage »

⁴ « Aimez la justice, [...] vous qui jugez la terre. »

⁵ « Celui qui peint là-haut n'a point de maître »

⁶ « la nature en auraient honte »

l'artiste responsable de cette œuvre ne fait alors plus le moindre doute, car nul autre que Dieu pourrait produire un langage visible, prenant forme physique sous les yeux du public :

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova⁷.
(*Purg.* X, v. 94-97)

La métamorphose de l'aigle et cette perturbation des sens établissent donc un lien très fort entre la création divine et humaine. En effet, ces éléments dont le narrateur-pèlerin est témoin font écho à un autre artifice, cette fois mis en œuvre par le poète créateur. Après avoir vu la série d'images représentant l'humilité, Dante continue son voyage au Purgatoire et va être confronté à l'image de la fierté. Il a pour cela recours à sa propre parole visible. Les premières lettres de douze *terzine* successives dans le chant XII du *Purgatorio* (v. 25-58) vont donc produire un gigantesque acrostiche (chaque lettre étant répétée en ouverture de quatre *terzine*) formant le mot VOM (*uomo*, homme). Celui-ci est alors repris une dernière fois lors de la treizième *terzine* afin de conclure cette composition :

Vedea Troia in cenere e in caverne:
o Ilión, come te basso e vile
mostrava il segno che lì si descerne⁸!
(*Purg.* XII, v. 61-63)

En ayant recours à sa propre parole visible, Dante élimine toute idée d'intermédiaire artistique et imite directement le principe créatif divin par excellence, le Mot (Taylor, 1989, 25). Cet acrostiche fonctionne par conséquent tant visuellement que verbalement puisqu'il permet à Dante de nous faire comprendre que la fierté est par définition une caractéristique humaine.

⁷ « Celui qui n'a jamais rien vu d'étrange / avait produit ce langage visible, / nouveau pour nous, car absent sur la terre. »

⁸ « Je voyais Troie en cendre et en décombres : / ô Ilión, si basse et avilie, / là, sur l'image exposée aux regards ! »

En empruntant l'aigle à la *Commedia*, Chaucer s'empare également de cette notion de parole visible. Il ne fait certes jamais usage de l'acrostiche, mais cette idée, présente aussi bien dans les images du temple de Vénus que dans la transformation physique des rumeurs dans le palais de « Fame », lui permet d'interroger la problématique du rôle de la poésie et de l'imagination humaine. L'un des exemples de ce traitement de la *Commedia* peut ainsi être relevé dans le Livre I de *The House of Fame*, lorsque Geoffrey contemple les illustrations tirées de l'œuvre de Virgile. Comme à son habitude, Chaucer ne se contente pas de traduire littéralement l'*Énéide* puisqu'il va également faire usage du traitement du mythe d'Énée que l'on trouve chez Ovide. Cependant, bien qu'il s'intéresse ici aux classiques, sa réaction est guidée par le dixième chant du *Purgatorio*. Il découvre pour commencer les premiers mots de l'*Énéide* gravés sur une plaque de cuivre (I. v. 143-148), toutefois il commence rapidement à nous décrire ce qui semble être des peintures murales ou des bas-reliefs puisqu'il répète à de très nombreuses reprises « First sawgh I » ou « And next that sawgh I » (I. v. 151, 162, 174, 193, 198...). Tout semble indiquer que l'œuvre que Geoffrey nous décrit relève d'un art plastique. Pourtant, sa description du mythe est riche de nombreuses figures de rhétorique comme l'amplification ou la répétition. S'il s'agit d'images, pourquoi Chaucer utiliserait-il à ce point la rhétorique littéraire ? Qui plus est, Geoffrey semble également voir des dialogues, comme lorsque Vénus console Énée et lui conseille de partir pour Carthage (I. v. 224-238) ou lorsqu'il décide de ne pas nous ennuyer en répétant « How they [Didon et Énée] aqueynteden in fere » (I. v. 250). Certains décident par conséquent d'y voir des mots plutôt que des images. Néanmoins cette diversité d'opinion n'est pas accidentelle puisque Chaucer brouille volontairement notre perception de ces deux formes de représentation (Taylor, 1989, 25). En d'autres termes, si des images peuvent-être peintes ou gravées sur un mur, pourquoi pas des mots ? Il y fait donc référence avant de revenir rapidement à son habituel topos de modestie :

What shulde I speke more queynte,
Or peyne me my wordes peynte⁹
To speke of love? Hyt wol not be;
I kan not of that faculte.
(I. v. 245-248)

⁹ L'expression « my wordes peynte » a ici un double sens. Elle signifie en principe le fait d'avoir recouru au procédé de circonlocution (Jean-Jacques Blanchot a par exemple traduit cela par « laborieuses périphrases », Chaucer, trad.2010), mais elle peut également signifier, dans le contexte de la parole visible, la représentation visuelle des mots.

L'épisode de Didon et Énée est de ce fait présenté par Chaucer comme une expérience intériorisée. Il nous raconte non seulement ce qui se passe entre les deux personnages mais également l'effet produit dans l'esprit de son récepteur. Chaucer va alors puiser dans la pensée augustinienne les caractéristiques du « visible parlare » tel que Dante l'avait intégré à la *Commedia*. Saint Augustin explique dans *In Johannis evangelium tractatus* que l'esprit humain ne réagit pas de la même façon face à un texte ou une image : contempler une image suffit à en saisir le message, alors que le texte vous signale qu'il vous faut le lire, or tout le monde n'en a pas la capacité (Augustin, 1977, XXV, 2). De même, il ajoute dans ses *Confessions* que lorsque des événements du passé sont racontés, nous n'extrayons pas de notre mémoire les choses telles qu'elles se sont véritablement produites. Bien au contraire, les mots entendus vont produire des images représentant ces événements (Augustin, 1950, XI, 18). Il existe, par conséquent, une distinction entre les événements et leur prolongement dans l'esprit humain et c'est précisément ce renversement que Chaucer va exploiter dans *The House of Fame* (Taylor, 1989, 27).

De ce fait, les scènes représentées dans le Temple de Vénus deviennent problématiques. Lorsque Geoffrey entreprend de nous lire les mots gravés sur la plaque, il ne nous livre pas une reproduction aussi fidèle des vers de l'*Énéide* que prévu. Chaucer efface en effet tout semblant de monologisme en réinterprétant les écrits de Virgile. Les mots pénètrent l'esprit de Geoffrey et en ressortent imprégnés par sa propre voix. Ainsi, alors que Virgile écrit, « Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Laviniaque venit¹⁰ » (v. 1-2), Geoffrey répond de son côté :

“I wol now synge, yif I kan,
The armes and also the man
That first cam, thurgh his destinee,
Fugityf of Troy contree,
In Itayle, with ful moche pyne
Unto the strondes of Lavyne.”
(I. v. 143-148)

¹⁰ « Je chante les combats et ce héros qui, le premier, des rivages de Troie, s'en vint, banni du sort, en Italie, aux côtes de Lavinium. »

La traduction est presque parfaite, pourtant l'élément « yif I kan » est complètement étranger à Virgile. Il s'agit là d'une des caractéristiques principales de la narration chaucérienne, à savoir le topos de modestie. Cependant, il ne s'agit que du premier élément d'une chaîne qui va nous éloigner de plus en plus de la parole de Virgile. Ainsi lorsque Geoffrey nous raconte l'histoire de Didon et Énée, l'épisode n'a presque plus aucun lien avec l'*Énéide* dans la mesure où le personnage principal devient un gougeât obsédé par une seule et unique chose, la gloire. Se rendant compte de sa trahison, Didon devient folle de rage et dresse un portrait peu flatteur d'un polygame qui « wolde have fame / In magnyfyng of hys name » (I. v. 305-306). Didon n'est donc plus la traîtresse que la tradition nous avait présentée mais bien la pauvre victime de la malhonnêteté masculine. Il est d'ailleurs établi que cette partie de l'histoire n'est autre qu'une réinvention d'un personnage historique qui vécut bien après la chute de Troie. Sa relation avec Énée et l'idée qu'elle aurait trompé son défunt époux ne font par conséquent partie que de la réécriture d'un événement historique. Que l'auteur de cette réécriture se nomme Ovide (*Héroïdes*), Boccace (*De mulieribus claris*) ou Chaucer (*House of Fame, The Legend of Good Women*) ne change rien au fait que tous aient eu recours à la réinvention poétique accomplie par Virgile. La force de ce dernier est alors d'avoir convaincu ses contemporains mais aussi ses héritiers que ce mythe était réel (Taylor, 1989, 29). Chaucer ne s'écarte pas en apparence de la règle, mais sa présentation reste différente puisqu'il va mettre en avant pour la première fois l'aspect fictif de cette rencontre entre l'héritier de Troie et la maîtresse de Carthage. Il ajoute ainsi des détails à cette histoire comme la lamentation de Didon (I. v. 293-310), détails pour lesquels « Non other auctour alegge I » (I. v. 314). Pourtant il ne se contente pas de croiser ses sources puisqu'il montre par leur juxtaposition qu'elles sont de bien des manières contradictoires. En d'autres termes, il établit que cet ajout récent au mythe est tout aussi fictif que ceux de ses prédécesseurs. Ceux-ci avaient réimaginé l'histoire originelle de la même façon que Geoffrey réimagine les premiers vers de Virgile (Taylor, 1989, 29). La parole humaine est en effet fondamentalement marquée par la transmission ; nos mots, nos connaissances et opinions sont ceux d'autres personnes. Comme le souligne justement Oscar Wilde dans *De Profundis*, il n'existe rien dans le langage humain qui permette d'éviter cette polyphonie : « Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinion, their lives a mimicry, their passions a quotation. » (Wilde, 1930/1991, 612) En reproduisant ces textes avec ses propres mots, Chaucer remet non seulement en cause le caractère fictif de l'histoire mais introduit également dans son œuvre une narration bivocale sur les paroles d'autrui. Bakhtine ajoute à ce sujet que « « nos mots » ne doivent pas dissoudre complètement l'originalité de ceux des « autres » ; une narration

faite avec « nos mots » doit avoir un caractère mixte, et reproduire aux endroits nécessaires le style et les expressions du texte transmis » (Bakhtine, 1978, 160-161). La citation de l'*Énéide* modifiée par Geoffrey et le traitement de l'épisode de Didon sont de parfaits exemples de cette idée de narration bivocale, puisque Chaucer reproduit le style source tout en introduisant sa propre voix dans l'œuvre finale. Ce traitement de ses sources est donc relativement nouveau chez Chaucer car même s'il avait coutume de les croiser et de les nuancer, comme nous l'avons relevé dans *The Book of the Duchess*, il ne remettait jamais en question le dessein de leur auteur ou le rôle de la littérature. Ces aspects hérités de la parole visible dantesque lui donnent la matière nécessaire à l'enrichissement de sa narration mais aussi à l'évolution créatrice de la parole dans un nouveau contexte¹¹. Si cette dimension était absente de la *Commedia*, si Dante avait produit une œuvre essentiellement monologique, alors Chaucer n'aurait peut-être jamais eu la capacité de produire cette polyphonie. En effet, une parole autoritaire n'autorise aucune fluctuation, aucune nuance ou variation créative. Elle ne tolère pas la moindre évolution et « pénètre dans notre conscience verbale telle une masse compacte et indivisible ; il faut l'accepter tout entière, ou tout entière la rejeter » (Bakhtine, 1978, 162).

Cette narration bivocale permet ainsi à Chaucer de nuancer le passage dans le temple de Vénus mais aussi plus globalement de transformer la parole dantesque. C'est en effet cette indépendance face à Virgile qui lui permet de faire évoluer la parole visible de la *Commedia*. Les gravures du Purgatoire donnaient à Dante l'opportunité de lier la parole visible au divin et d'associer la fierté à l'humain. Par son acrostiche, Dante imite donc l'art céleste et se place sous l'égide de Dieu : il seconde ses propres facultés artistiques à l'artisan suprême, ce « *fabbro* » si souvent mentionné, et qui fait du poète le médium au travers duquel la créativité divine s'exprime. La métamorphose de l'aigle au Paradis suggère en d'autres termes que la parole visible dont Dante est témoin sur les terrasses du Purgatoire (et dont il fait lui-même usage) n'est pas propre à un esprit humain mais bien une caractéristique de l'univers que Dante aurait découvert (Taylor, 1989, 30). De son côté, Chaucer ne fait rien pour justifier l'authenticité de son récit ; bien au contraire, il accumule les artifices devant nous assurer de la véracité de sa narration avant de s'en éloigner subitement, et déforme la parole visible afin de mettre en avant la dimension illusoire de l'imagination. Le fait que l'histoire se déroule dans un rêve a par conséquent une signification particulière. En effet, selon la tradition

¹¹ Pour Bakhtine, cette évolution créatrice de la parole est propre à une situation dans laquelle un auteur en influence un autre sans qu'il s'agisse pour autant d'imitation. (Bakhtine, 1978, 166)

médiévale, seuls les rêves matinaux avaient une valeur prophétique. Pourtant le narrateur nous dit clairement qu'il alla se coucher à la nuit tombée : « And fil on slepe wonder sone » (I. v. 114). Doit-on comprendre qu'il ne s'agit que d'un simple rêve ? Le narrateur lui-même semble perplexe. Il se demande en effet dans le proème du Livre I quelle est la cause de nos rêves et leur rôle, « Why this a fantome, why that a sweven » (I. v. 11), et s'exclame dès le premier vers : « God turne us every drem to goode! ». Il ajoute de plus que nul homme n'a vécu « So wonderful a drem as I » (I. v. 62), sans pourtant nous confirmer que le rêve en question est prophétique, avant de demander quelques vers plus tard que son public fasse preuve d'attention et lui accorde sa confiance :

That take hit wel and skorne hyt noght,
Ne hyt mysdemen in her thought
Thorgh malicious entencion.
(I. v. 91-93)

Chaucer présente, en d'autres termes, des arguments authentifiant la véracité de la vision, puis réduit ensuite la portée de sa propre argumentation en semant des éléments contradictoires, frustrant par là même notre désir de savoir si l'histoire est réelle.

Sa stratégie nous pousse également à questionner l'origine des images décrites dans le temple de Vénus. Lorsque Geoffrey finit par sortir du temple, il est ébloui par la beauté de ce qu'il vient de voir mais réalise alors qu'il est complètement perdu (I. v. 468-488). Conscient de la particularité de sa situation, il se met donc à prier :

“O Crist”, thoughte I, “that art in blysse,
Fro fantome and illusion
Me save!”
(I. v. 492-494)

Or, il ne demande pas à se réveiller, ou bien à ne plus être perdu. Il était tout à fait à son aise dans le temple de Vénus, reconnaissant chaque mot, chaque image ; mais voilà qu'il réalise soudain que toutes ces choses pourraient très bien n'être que le produit de son imagination, une simple impression de son esprit n'ayant aucune assise dans le monde réel (Taylor, 1989,

30-31). L'objet véritable de sa crainte vient, par conséquent, de ces « fantome and illusion » dont il pourrait être la victime.

C'est donc au moment même où Geoffrey commence à douter de la véracité de ces images que l'aigle¹² intervient afin de guider le rêveur vers une nouvelle aventure grâce à laquelle il est censé comprendre toute la signification de la parole visible. Cette idée représentée dans la suite du poème par le terme « *tydynges* » (répété plus d'une vingtaine de fois) traduit ainsi cette quête de la parole dantesque. Mais la nature de ces *tydynges*, de ces nouvelles et leur relation avec le narrateur reste obscure (Wallace, 1986/1988, 21). S'agit-il de nouvelles à propos d'amour, de célébrité, de poésie ? Que cherche-t-il vraiment ? Lorsqu'un esprit demande à Geoffrey ce qu'il aspire à trouver dans le palais de « Fame », il lui répond

The cause why y stonde here :
Somme newe tydynges for to lere,
Somme newe thynges, y not what,
Tydynges, other this or that,
Of love or suche thynges glade.
(III. v. 1885-1889)

Ces nouvelles sont essentiellement des créations verbales, ou comme le précise l'aigle « *Soun ys noght but eyr ybroken* » (II. v. 765). Les paroles prononcées ne sont que de l'air comprimé qui va s'élever par un processus de réverbération vers le domaine de « Fame », où il passera par le palais des rumeurs et celui de la maîtresse des lieux. Le palais des rumeurs est ainsi décrit par le narrateur comme un labyrinthe tournant sur lui-même comme une toupie et dont l'architecture est assez particulière. Il est en effet construit en osier et ses courants d'airs, associés à sa rotation constante, produisent un sifflement qui rappelle assez à Geoffrey le bruit d'une pierre lancée par une catapulte (III. v. 1916-1955). Les rumeurs sont alors libres d'aller et venir en ce lieu sans aucune surveillance, toutefois rares sont celles quittant le palais sous la même forme qu'à leur arrivée. Vérité et mensonge se retrouvent parfois coincés l'un par l'autre près d'une fenêtre, ne pouvant quitter le palais sans se débloquer et sans compromis :

¹² L'aigle symbolise à ce moment le représentant de Dante, c'est-à-dire l'avatar de la littérarité dans le poème, mais évoque également l'aigle biblique grâce auquel les fidèles se confiant à l'Éternel s'envoleront et avanceront sans jamais se fatiguer (Ésaïe, 40 : 31).

We wil medle us ech with other,
That no man, be they never so wrothe,
Shal han on [of us] two, but bothe
At ones, al besyde his leve,
Come we a-morwe or on eve,
Be we cried or stille yrouned.
(III. v. 2102-2107)

Vrai et faux se mêlent donc dans le palais des rumeurs avant d'aller chercher la bénédiction de « Fame ». Chaucer remet ici une nouvelle fois en cause la fonction créatrice et déformatrice de l'imagination grâce à un usage de la parole visible opposé à celui de Dante, puisqu'il fait directement écho dans le palais des rumeurs aux différentes versions de l'histoire de Didon (Taylor, 1989, 32). Il va même jusqu'à suggérer que la survie de ces nouvelles dépend en grande partie de ce qu'il nomme « Aventure », c'est-à-dire de la chance et du hasard « That is the moder of tydynges » (III. v. 1982-1983).

Les notions de poésie et d'imagination étaient devenues problématiques durant le Moyen Âge dans la mesure où elles impliquaient une confusion entre création et mensonge. Les poètes avaient alors coutume d'avoir recours à la tradition orale ou religieuse afin d'authentifier leur œuvre. De fait, Dante utilisait le « visibile parlare » en partie afin de défendre son poème, néanmoins Chaucer fait de ce doute le cœur même de *The House of Fame*. Comme l'explique Taylor, « The journey of tidings through imagination and memory, far from resolving the impasse at the end of Book I, seems rather to magnify its troubling suggestion that reading and writing result in nothing but “fantome and illusion” » (Taylor, 1989, 33). Si les nouvelles quittant le palais des rumeurs mêlent le vrai et le faux avant de rejoindre « Fame », plus rien ne prouve que celle-ci n'a pas accordé sa grâce, et donc la renommée, à une nouvelle en partie mensongère. Chaucer remet ainsi en question la stratégie de Dante mais questionne aussi plus généralement la faillibilité d'histoires relatées par les hommes. Cette faillibilité est encore exacerbée par le fait que la majorité des poètes du Moyen Âge étaient lus en public et que dans cette situation l'auteur perd complètement le contrôle de sa création. Une fois prononcées, ses paroles vont être assimilées par son public, prenant forme physique dans leur esprit avant d'être à nouveau transformées. Or, aucun autre poète n'avait autant conscience de l'importance de l'oralité que Chaucer : même s'il semble dès *The House of Fame* se diriger vers une littérature écrite plus moderne, il n'a de cesse que de se

prêter au jeu et continue d'entretenir une relation intime avec son public grâce à un style conversationnel et des adresses directes (Brewer, 1986/1988, 228). Son utilisation de la parole visible dans le domaine de « Fame » est par conséquent marquée par cette vision de l'oralité. En effet, l'aigle explique à Geoffrey que les nouvelles prononcées sur terre s'élèvent et reprennent la forme physique de leur orateur pour se présenter devant leur juge (II. v. 1070-1082). Or, il s'agit là d'une vision diamétralement opposée à celle du temple de Vénus et du *Purgatorio*. Nous ne sommes plus face à la reproduction imagée d'événements historiques ou littéraires, mais à la parole liée à son orateur : « They make visible the idea behind Chaucer's limited, well-defined narrators, that human beings speak in particular voices even when they claim to utter universal truths. » (Taylor, 1989, 34) Ainsi, entre les Livres I et II Chaucer fait un véritable retour aux sources sous la forme d'un glissement sensoriel en nous faisant passer de la vue à l'ouïe. L'extérieur du palais de « Fame » est, par exemple, consacré à des images relatives à la culture orale : Geoffrey y rencontre Orphée jouant de la harpe en compagnie d'Orion, de Chiron et maints autres harpistes ; il y voit des milliers de ménestrels, de musiciens en tous genres mais aussi des voyants et des magiciens (III. v. 1201-1281)... La liste est si longue, nous dit Geoffrey, qu'il pourrait la développer « Fro hennes into domes day » (III. v. 1284). L'intérieur du palais reste toutefois dédié à la littérature écrite. Pourtant, Chaucer nous rappelle rapidement que la frontière entre l'écrit et l'oral était mince étant donné que la lecture se faisait à principalement à haute voix (l'aigle reproche d'ailleurs à Geoffrey de lire seul dans son coin : II. v. 652-658). Ainsi, bien que les nouvelles aient une origine orale, elles prennent forme physique : « Be hyt clothed red or blak » (II. v. 1078), ce qui évoque également les manuscrits médiévaux dont le corps du texte était rédigé en noir, par opposition aux rubriques en rouge (Taylor, 1989, 34). Chaucer continue même de confondre la limite entre oral et écrit en donnant une voix aux poètes soutenant la voûte du palais. Geoffrey entend, par exemple, les auteurs ayant immortalisé la guerre de Troie se disputer, certains partisans troyens accusant Homère d'avoir favorisé les Grecs dans son récit (III. v. 1477-1480). La conclusion de ce partisan selon laquelle la version d'Homère n'est qu'une fable indique que l'histoire de Troie est perdue et que les fragments dont nous disposons ne sont constitués que de rumeurs et de nouvelles. Comme dans le cas de Didon dans le Livre I, c'est la juxtaposition de points de vue qui souligne l'aspect fictionnel de l'histoire. Chaucer a, ici encore, recours à la *Commedia* pour défendre sa vision de la poésie. Lorsque Virgile apparaît pour la première fois, il regarde Dante et « per lungo silenzio pareo fioco¹³ » (*Inf.* I,

¹³ « comme [affaibli] après un long silence »

v. 63). Il ne prend donc réellement vie que lorsque le poète lui donne une voix, néanmoins cette voix ne peut venir que de la lecture de l'œuvre même de Virgile.

Cette notion de voix est centrale dans l'analyse de la réception de Chaucer de la *Commedia*. En mettant l'accent sur l'ouïe dans le Livre II, Chaucer donne en effet une toute autre dimension à la question de la responsabilité auctoriale soulevée par la parole visible. L'aigle est ainsi un parfait exemple de cette transition : il ressemble en tout point à son homologue de la *Commedia* jusqu'au moment où Chaucer le fait parler. Il devient alors évident que cet aigle censé guider Geoffrey est lui-même une des choses que le poète tient à nous montrer. Son discours sur les avantages d'un langage simple « Withoute any subtilite / Of speche, or gret prolixite » (II. v. 855-856) ressemble plus à la philosophie chaucérienne qu'à la poésie dantesque et, comme l'indique Taylor, « the words actually create the likeness of their speaker » (Taylor, 1989, 36). Il devient donc le produit d'une nouvelle imagination dès le moment où il réveille Geoffrey d'un « Awak! » (II. v. 556) ressemblant étrangement au glatissement d'un oiseau de proie. L'aigle peut être par conséquent considéré comme le baromètre sur lequel le public mesure la dépendance et l'indépendance de Chaucer vis-à-vis de Dante. Un auteur s'inspirant d'un autre va habituellement puiser dans ce qui est immédiatement visible lors de la lecture, or *The House of Fame* introduit également une dimension sonore. Chaucer parvient, en effet, à impliquer imaginativement son public puisqu'il saisit à la perfection la voix des personnages, ce qui, grâce au narrateur et à l'aigle, fait ressortir toute la richesse de la polyphonie (Taylor, 1989, 37).

La question du rôle du narrateur devient donc centrale. Nous avons vu que dans *The Book of the Duchess* le narrateur était un personnage dépendant grandement des conventions de la *fin'amor* en dépit d'une certaine dose d'ironie. Dans *The House of Fame*, Chaucer recourt à nouveau à une narration à la première personne et, comme le veut la tradition courtoise, le personnage est assez maladroit en amour malgré toute sa dévotion. Néanmoins, même si Chaucer s'inspire de la *Commedia* afin de redonner à cette stratégie narrative des éléments de la richesse que l'on pouvait trouver par exemple chez Guillaume de Lorris, il est évident qu'à ce stade de sa carrière le personnage du narrateur chaucérien est encore en développement¹⁴. Dans *Fame*, Geoffrey va servir principalement à caractériser la vision qu'a Chaucer de la philosophie littéraire de Dante. Ce dernier, nous l'avons vu, donne une dimension divine à sa

¹⁴ Nous analyserons plus en détail la relation du narrateur avec le personnage de Dante dans la *Commedia* dans notre étude de *Troilus and Cryseide* (voir Chapitre IV).

création notamment grâce à la parole visible. Chaucer, en revanche, défend l'idée que cette parole reste dépendante d'une imagination et d'une voix humaines et qu'elle est donc susceptible d'être faillible. Il est déjà possible de voir, dès cette première réaction à la lecture de la *Commedia* l'opposition entre la dimension divine et théologique de la poésie de Dante et celle, fondamentalement humaine et terrestre, de Chaucer. Geoffrey va ainsi permettre grâce au rire et à la folklorisation de ramener systématiquement sur terre la philosophie du Florentin. L'envol de l'aigle est par exemple une image littéraire d'une grande valeur philosophique et religieuse ; il est censé guider un personnage vers un état de conscience supérieur ou bien le rapprocher du Paradis. Chaucer a donc recours à un processus de rabaissement, principe artistique même du réalisme grotesque et de l'esprit folklorique, afin d'empêcher l'aigle de s'élever. Lorsque celui-ci s'empare de Geoffrey, il le réveille et lui dit à deux reprises « with wordes to comferte », « "Seynte Marye, / Thou art noyous for to carye!" » (II. v. 572-574) avant de continuer « into glassy-eyed indifference with a tedious sight-seeing commentary » (Wallace, 1986/1988, 24). Chaucer, en présentant sa *persona* poétique comme un personnage ventripotent (caractéristique qui devient dès lors récurrente dans toute son œuvre), renforce donc l'aspect folklorique par cette image des bienfaits d'une nourriture abondante et donne également à son aigle une véritable raison d'avoir du mal à s'élever dans les airs. Cette balançoire grotesque fond pour Bakhtine « le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse » (Bakhtine, 1970, 368). De ce fait, dès que Geoffrey tente de se rapprocher de Dante, l'aigle se met à parler et nous écarte d'un coup d'ailes brutal des murs de Florence. Avant de suivre Virgile, Dante se demande s'il est digne d'accomplir un tel voyage rappelant à son guide « Io non Enea, io non Paolo sono¹⁵ » (*Inf.* II, v. 32). De même Geoffrey s'interroge,

Wher Joves wol me stellyfy,
Or what thing may this sygnifye?
I neyther am Ennok, ne Elye
(II. v. 586-588)

Ce à quoi l'aigle ne peut s'empêcher de répondre « Thow demest of thyself amys » (II. v. 596), Jupiter n'ayant aucunement l'intention de faire du pauvre Geoffrey une étoile. Le but du

¹⁵ « Je ne suis, moi, ni Énée ni Saint Paul. »

voyage étant simplement de le dédommager pour services rendus à Cupidon et Vénus « Although that in thy hed ful lyte is » (II. v. 621). De même, le narrateur finit par se demander s'il est physiquement présent dans ce rêve ou bien s'il s'agit simplement d'une projection de son âme (cette question est récurrente dans la *Commedia*, notamment tout au long de l'*Inferno* et plus précisément dans le *Paradiso*, I. v. 73-74). L'aigle l'interrompt alors et s'écrie « Lat be [...] thy fantasye! » (II. v. 992) avant de lui demander s'il souhaite profiter de cette chance unique d'en savoir plus sur les étoiles, une opportunité que Dante n'aurait sans conteste pas refusée. Geoffrey, en revanche, décline l'offre poliment, précisant « y am now to old » (II. v. 995). Ce refus est révélateur de la direction poétique et philosophique prise par Chaucer vis-à-vis de Dante. Brewer, en reprenant la terminologie anthropologique de Mircea Eliade, explique alors que « Chaucer refuses the role of *shaman*, priest, magician, prophet, with access to other-worldly experience : he chooses this life, this earth, these people » (Brewer, 1984, 77). Il n'a aucun désir d'en savoir plus sur les cieux et l'univers, et s'il doit apprendre des choses sur les étoiles, ce sera en les étudiant de la terre comme astronome, non par révélation divine.

Geoffrey continue donc sur sa lancée, rabaissant systématiquement à notre niveau tout ce qu'il rencontre. Il regrette, par exemple, face à la magnificence du palais de « Fame » la faible quantité de ducats qu'il a en poche (III. v. 1347-1349) et confirme à un esprit qu'il ne désire nullement la célébrité, préférant « That no wight have my name in honde » (III. v. 1877) après sa mort. Fort de sa propre modestie, Chaucer ouvre le Livre III avec une nouvelle référence au poète florentin et lui rend cette fois hommage. Dans le premier chant du *Paradiso*, Dante prie Apollon d'être suffisamment fort pour achever la composition de la partie la plus complexe de son œuvre et d'être ainsi digne d'être couronné de ses lauriers :

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
Assai mi fu; ma or con amendue
M'è uopo entrar nell'aringo rimaso¹⁶.
(*Par.* I, v. 13-18)

¹⁶ « Bon Apollon, pour ce labeur final, / fais que je sois le vase de tes forces, / digne d'avoir les lauriers que tu aimes ! / L'un des sommets jusqu'ici du Parnasse / m'a suffi ; mais j'aurais besoin des deux / pour aborder la lice encor restante. »

Chaucer fait de même dans l'Invocation de son dernier Livre mais précise, non sans autodérision, qu'il se contentera d'embrasser l'arbre d'Apollon :

O God of science and of light,
Appollo, thurgh thy grete myght,
This lytel laste bok thou gye!
[...] Thou shalt se me go as blyve
Unto the nexte laure y see,
And kisse yt, for hyt is thy tree.

(III. v. 1091-1108)

Par conséquent, le voyage de Geoffrey se fait toujours en parallèle à celui de Dante et même s'il reste un voyage intérieur il ne mène pas aux mêmes révélations. Tout nous pousse à comprendre que la notion de vérité dans la littérature a essentiellement une portée personnelle. Pour Dante, le « *visibile parlare* » est un processus créatif divin imité par les hommes et il se trouve donc au cœur même du processus d'authentification de la *Commedia*. Chaucer, en revanche, reconnaît ouvertement dans *The House of Fame* la dimension conventionnelle de cet artifice poétique: « it is fiction, it depends on the imagination, and its relation to truth is not easy to discern » (Taylor, 1989, 38). Le poème soulève donc en conclusion la question de la nécessité de l'authentification narrative en tant que contrat tacite entre auteur et lecteur. Ce dernier accepte de se laisser emporter dans un monde sur lequel il n'a aucun contrôle, mais seulement à condition de ne pas être trompé : en bon touriste, il s'attend à un minimum d'assurance que le pays qu'il est sur le point de visiter est bien réel et que son hôtel existe bien. Chaucer fait ainsi référence à cette idée d'authentification afin de montrer son artificialité (Taylor, 1989, 39). La conception de l'histoire comme une suite de nouvelles et rumeurs et son opposition à l'aspect superficiel de la littérature sont autant d'éléments développés dans *The House of Fame*, éléments qui révéleront toute leur complexité dans *Troilus and Cryseide*.

C. De *Anelida and Arcite* au *Parliament of Fowls*

Après la rédaction de *The House of Fame*, ou pour être précis son abandon, Chaucer passa plusieurs années à expérimenter diverses formes poétiques. En effet, si *Fame* est sur le plan thématique une œuvre complète et traitant parfaitement son sujet, sa construction reste assez sommaire. Chaucer entreprit ainsi de se libérer du vers hérité de la *fin'amor*, vers qui ne

convenait absolument pas à la composition de poèmes narratifs comme ceux qu'il découvrit en Italie.

Anelida and Arcite reste de ce fait, pour de nombreux critiques, le premier texte dans lequel Chaucer tente d'utiliser la *Teseida* de Boccace. Toutefois, s'il s'inspire du caractère épique du poème italien, la forme reste conventionnelle puisqu'elle glisse invariablement vers la complainte française. Chaucer montre une nouvelle fois son refus de se libérer de son héritage courtois et c'est sans nul doute la difficulté inhérente à la fusion du style italien avec la forme française qui explique la faiblesse de ce poème. Il reste néanmoins remarquable de par sa division en Proème, Strophe (v. 220-280), Antistrophe (v. 281-341), Conclusion¹⁷ et par l'apparition de la rime royale (strophe de sept pentamètres iambiques en ababbcc). En développant ce vers, Chaucer pose ainsi les fondations de plusieurs siècles de poésie anglaise puisqu'il est le premier à adapter le mètre italien en moyen-anglais. Comme l'explique Rossiter, « This line would in turn become the normative metre for subsequent English sonnets; despite the various formal alterations instigated by Wyatt, Surrey and Spencer, few stray away from the rhythm which Chaucer decided on » (Rossiter, 2010, 113). La rime royale doit sans conteste beaucoup à l'*ottava rima*¹⁸ de Boccace, dont le potentiel narratif était bien supérieur à l'octosyllabe à rime plate de la *fin'amor*. Pourtant Chaucer n'était pas encore suffisamment expérimenté pour révéler tout le potentiel de ce mètre et composer une œuvre narrative de grande ampleur. Ses personnages, en particulier Arcite, manquent par conséquent cruellement de profondeur et l'histoire ne parvient pas toujours à rivaliser avec la dimension épique de son médium.

Chaucer continua pourtant d'expérimenter, allant jusqu'à emprunter à Dante sa *terza rima* dans *A Complaint to His Lady* (composé vraisemblablement après *Anelida*), mais ce sera bien avec *The Parliament of Fowls* (1380-1383) qu'il parviendra à mettre sur pied toute la mécanique narrative qui devait ensuite organiser *Troilus and Criseyde*. Même si la fusion de ses sources n'est encore pas parfaite, il parvient à équilibrer ses influences françaises et italiennes au sein d'un poème porté par une rime royale à présent rodée et lui permettant de reproduire l'aspect épique de la poésie italienne, tout en restant suffisamment flexible pour ne

¹⁷ La virtuosité de cette construction est probablement héritée de Froissart et Machaut mais la difficulté de l'exercice explique peut-être pourquoi Chaucer ne s'y risqua plus. Pour une présentation détaillée de cette forme poétique, voir l'analyse d'André Crépin dans Chaucer, trad. 2010, 865-866.

¹⁸ Strophe de huit hendécasyllabes en abababcc.

pas perdre la dimension conversationnelle de son propre style. Son *Parliament* est donc une nouvelle composition prenant place dans le cadre familier de la vision onirique avec une narration à la première personne. Celle-ci ne surprendra pas non plus le public de Chaucer puisqu'il s'agit à nouveau d'un personnage aimant lire, et qui nous avoue dès les premiers vers du poème : « I knowe nat Love in dede, / Ne wot how that he quiteth folk here hyre » (v. 8-9). Il entreprend donc de nous conter sa lecture du *Songe de Scipion* de Cicéron (v. 29-84) avant d'être interrompu par la tombée de la nuit. Scipion lui-même lui rend alors visite en rêve (v. 106-119) et le conduit à travers le temple de Vénus (v. 120-294) jusqu'à un jardin dans lequel Nature tient une assemblée pour la Saint-Valentin où des oiseaux de toutes races tentent de trouver un partenaire (v. 295-699).

La première partie du poème est donc similaire à celle de *The House of Fame* et traite à nouveau des mêmes thèmes. Pourtant, c'est bien l'esprit folklorique qui va maintenant être mis au premier plan par l'intermédiaire d'un narrateur passif et ne s'impliquant d'aucune manière dans l'aventure. Chaucer va alors présenter sa propre version du Chant III de l'*Inferno*. Lorsque Dante est mené par Virgile devant la porte de l'Enfer, il découvre que celle-ci est surmontée d'une inscription « di colore oscuro¹⁹ » (*Inf.* III, v. 10) avertissant le voyageur des dangers qu'il encourt :

Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
[...] Dinanzi a me, non fur cose create
se non eterne, ed io eterna duro:
lasciate ogni speranza, voi ch'entrate²⁰.
(*Inf.* III, v. 1-9)

Le passage du seuil est d'une grande importance puisqu'il symbolise, pour reprendre la terminologie bakhtinienne, la pénétration du narrateur dans la terre nourricière. Cette topographie du bas (tombe), du corps (ventre et entrailles) et de l'esprit (pêcheurs) identifiée à

¹⁹ « d'une couleur obscure »

²⁰ « Par moi l'on va dans la cité des plaintes, /Par moi l'on va dans l'éternel tourment, /Par moi l'on va chez le peuple perdu. [...] Rien avant moi jamais ne fut créé/que d'éternel et je dure éternelle : / Vous qui entrez, laissez toute espérance. »

l'Enfer permet ensuite la renaissance et l'extraction de Dante de sa condition humaine qui le conduit vers les hauteurs divines. Cependant, Chaucer va à nouveau recourir rabaissement folklorique en renversant le haut et le bas. Son narrateur se retrouve donc face à l'entrée d'un jardin venu tout droit du *Roman de la Rose*, mais avant de franchir son portail il voit que ce dernier est surplombé d'une double inscription « of gold and blak » (v. 141). D'un côté se trouvent des vers mettant en avant la beauté éternelle du jardin et invitant le voyageur à y entrer (v. 127-133), tandis que de l'autre le narrateur lit

“Thorgh me men gon, [...]
Unto the mortal strokes of the spere
Of which Disdayn and Daunger is the gyde,
Ther nevere tre shal fruyt ne leves bere.
This strem yow ledeth to the sorweful were
There as the fish in prysoun is al drye;
Th'eschewing is only the remedye!”
(v. 134-140)

Cette comparaison entre un jardin courtois et l'Enfer est en d'autres termes quelque peu exagérée et permet à Chaucer d'insister sur l'inadéquation du narrateur avec le monde de l'amour. Certes, le monde courtois recèle des dangers mais ils ne sont pas vraiment comparables aux tourments dont Dante est témoin en Enfer. Le narrateur est donc terrifié par cette inscription et ne peut ni avancer ni reculer. Alors que Virgile prend la main de Dante pour le réconforter (*Inf.* III, v. 19), Scipion pousse brusquement le narrateur sur le seuil (v. 154), avant de lui rappeler que son rôle dans cette histoire est minime : « Yit that thow canst not do, yit mayst thow se » (v. 163). N'étant pas serviteur d'Amour, il ne risque absolument rien à suivre son guide, qui n'hésite pas à lui confirmer une nouvelle fois que le but du voyage n'est pas d'en faire un amant, comme dans le *Roman de la Rose*, mais simplement de lui montrer « mater of to wryte » (v. 168). C'est seulement là qu'il lui prend la main et le guide à travers le jardin (v. 169-170).

Durant plus d'une centaine de vers, Chaucer adapte alors plusieurs strophes de la *Teseida* (VII, 50-66) avec élégance certes, mais sans jamais perdre de vue sa ligne directrice folklorique. La beauté du jardin est sans égale et le narrateur y aperçoit Cupidon préparant ses flèches en compagnie de sa fille Volupté (v. 211-217) mais aussi Désir, Courtoisie, Délice, Noblesse et nombre d'autres valeurs aristocratiques. Mais alors qu'il entre dans le temple de

Vénus, il est confronté à un nouveau rabaissement du sublime dans le corps : le dieu Priape se tient « in sovereyn place » (v. 254) dans la position qu'il avait lorsque l'âne de Silène se mit à braire, l'empêchant de violer une nymphe endormie. Le narrateur se retrouve donc face à ce dieu pris littéralement la main dans le sac puisqu'il est immortalisé « with hys sceptre in honde » (v. 256), tandis que des hommes tentent désespérément de lui mettre des guirlandes de fleurs sur la tête (v. 257-259). Toutefois, contrairement au narrateur de Guillaume dans le *Roman de la Rose*, qui demeurait en retrait jusqu'à ce qu'il soit frappé par les flèches d'Amour, celui de Chaucer n'est jamais inquiété. Il traverse le jardin, décrivant ce qu'il voit, et n'est jamais confronté à l'*inamoramento*. Comme le note Brewer, Geoffrey était légèrement mis de côté dans *The House of Fame*, cependant le narrateur n'est ici rien de plus qu'une paire d'yeux (Brewer, 1984, 79). Scipion lui a confirmé qu'il était là pour voir et il ne s'en prive pas un instant en découvrant Vénus couchée sur un lit d'or dans son temple. La particularité de cette scène ne vient donc pas de la présentation de Vénus, mais bien du regard du narrateur. Sa passivité d'observateur se transforme en voyeurisme :

naked from the brest unto the hed
Men myghte hire sen; and, sothly for to say,
The remenaunt was wel kevered to my pay,
Ryght with a subtyl coverchef of Valence –
Ther was no thikkere cloth of no defense.
(v. 269-273)

S'il se livre à des strophes d'un grand éclat, Chaucer s'écarte à nouveau de la sensualité et de l'élégance italienne pour tomber dans le voyeurisme d'un narrateur peu habitué à voir une femme dévêtue (Muscatine, 1957/1969, 116).

Ce dépouillement narratif n'est pas sans précédent. Nous avons déjà vu l'effet produit par une telle mise à l'écart du narrateur dans le *Roman de la Rose* et Chaucer parvient ici à donner à cette stratégie narrative une toute nouvelle ampleur. Tout comme la *persona* poétique de Guillaume de Lorris, Chaucer va faire de son héraut le témoin d'une formidable cacophonie et d'un dialogue continu entre des voix étrangères et contradictoires lorsqu'il assiste au parlement des oiseaux. La voix de l'auteur est alors dissoute au point de n'être plus qu'une des unités de composition permettant à la polyphonie de se révéler. Le narrateur se retrouve face à une multitude d'oiseaux faisant « so huge a noyse » (v. 312) que la terre, l'air, les

arbres et les lacs en sont remplis. Toutes les espèces sont installées en fonction de leur noblesse, les oiseaux de proie occupant les postes les plus hauts perchés tandis que ceux se nourrissant de graines sont dans l'herbe et que les oiseaux d'eau sont dans le vallon (v. 323-329). Nature accorde ainsi au tiercelet d'aigle, « The foul royal, above yow in degre, / The wyse and worthi, secre, trewe as stel » (v. 394-395), d'être le premier à choisir sa partenaire. Il se livre donc à un plaidoyer des plus courtois où il déclare son amour pour un oiseau et alors que tout semble réglé, un second tiercelet d'espèce inférieure prend la parole, jugeant aimer la demoiselle autant que lui. La situation s'aggrave lorsqu'un troisième tiercelet entre dans la danse, provoquant des discussions « from the morwe [...] Tyl dounward went the sonne wonder faste » (v. 489-490). Malgré cela, le narrateur juge n'avoir jamais entendu « So gentil ple in love or other thyng » (v. 485) et alors que le public de Chaucer s'attend à ce que la crise se résorbe de manière tout aussi courtoise, le reste de l'assemblée se met à provoquer un vacarme si violent que le narrateur a l'impression que le bois a explosé (v. 491-493). Ce noble rassemblement de la Saint-Valentin prend alors soudain les allures d'un authentique débat parlementaire ; toute idée de respect des valeurs de la *fin'amor* ne pouvant durer plus longtemps que la patience des membres du parlement. Ceux-ci se mettent donc à hurler « Have don, and lat us wende! » (v. 492) et « Whan shal youre cursede pletynge have an ende? » (v. 495) tandis que les oiseaux les moins nobles se contentent autant que faire se peut de se joindre à la cacophonie ambiante :

The goos, the cokkow, and the doke also
So cryede, “Kek kek! kokkow! quek quek!” hye,
That thourgh myne eres the noyse wente tho.
(v. 498-500)

Nature demande donc que chaque groupe élise un représentant qui parlerait en son nom afin de déterminer quel tiercelet aura les faveurs de la dame. Chaucer poursuit ainsi la parodie du monde politique en nous présentant des élus ne pouvant tout simplement pas communiquer dans le calme. Les oiseaux d'eau, qui jusqu'à présent poussaient des cris assourdissants, prononcent de « large golee » (v. 556) et désignent l'oie pour sa grande éloquence (l'utilisation de l'expression française « facounde gent » dans ce contexte est on ne peut plus comique, v. 558). Toutefois, lorsque celle-ci donne son avis, l'épervier intervient sans crier garde, l'insulte à deux reprises et lance à l'assemblée « Nevere mot she thee! » (v. 569), ce qui provoque bien sûr « The laughter [...] of gentil foules alle » (v. 575). Le débat sur

l'attitude à adopter par les amants continue par conséquent pendant de nombreuses strophes durant lesquelles chaque intervenant sera, l'un après l'autre, insulté ou ridiculisé par un autre oiseau dans une confusion toujours croissante et sans que le narrateur n'intervienne. Le tiercelet le plus noble jugera ainsi que les paroles du canard sortent du fumier (« Out of the donghil can that word ful right! », v. 597) tandis que l'émerillon dira au coucou que l'extinction de son espèce ne serait pas une grande perte (« For no fors is of lak of thy nature! », v. 615). Nature donne alors à la femelle le droit de choisir son amant. Elle demande ainsi un délai de réflexion jusqu'à la fin de l'année, à la suite de quoi les oiseaux s'envolent après avoir chanté un rondeau. Chaucer oppose ainsi tout au long du débat l'aspect juridique d'une réunion parlementaire au langage courtois, de façon à créer une ironie qui devient le sujet principal de cette assemblée. Comme l'explique Muscatine,

The very inconclusiveness of the outcome shows that the pointed contrast of courtly and bourgeois attitudes is designedly balanced. It produces a comic reflection of one attitude on the other; each is partly admirable, partly foolish. The ending leaves us with no hard feeling. (Muscatine, 1957/1969, 119)

Le narrateur se réveille finalement dans son lit et se tourne à nouveau vers ses livres. Le public est donc confronté à un poème n'apportant en apparence aucune réponse : Nature n'a, en effet, guère brillé dans son rôle de juge, tandis que le narrateur n'a absolument rien appris et continue de lire en espérant trouver un jour « som thyng for to fare » (v. 698). Chaucer nous a ainsi graduellement fait passer d'une sublime vision italienne à une parodie de réunion parlementaire dans laquelle tout le monde parle sans pour autant faire avancer le débat. Cette contrepartie populaire du sérieux et de la dimension officielle de la vie féodale (Bakhtine, 1970, 13), associée au retrait du narrateur, lui donne par conséquent l'opportunité de conduire son public dans un monde second où le rire populaire mêle les voix d'hommes et de femmes de tous niveaux sociaux.

Toutefois, outre cet apport dialogique et polyphonique, cette stratégie narrative va également permettre à Chaucer de questionner une nouvelle fois les thèmes chers à Dante dont il avait déjà été question dans *The House of Fame*. N'étant pas sensible à l'amour, le seul plaisir de ce personnage perdu dans une vision onirique courtoise est donc de regarder. Comme l'indique Juliette Dor, « Il n'entre même pas en dialogue intérieur avec ce qu'il

découvre. Son but serait-il d'encore éviter d'affirmer son autorité d'auteur ? » (Chaucer *et al.*, 2010, 886). Passionné par la lecture, Chaucer nous montre une fois encore que cette juxtaposition d'influences est révélatrice du caractère humain et faillible de l'imagination et de l'histoire. Rien n'est ainsi jamais vraiment créé,

For out of olde feldes as men seyth,
Cometh al this newe corn from yer to yere,
And out of olde bokes, in good feyth,
Cometh al this newe science that men lere.

(v. 22-25)

Dans l'ensemble, la juxtaposition d'éléments venus aussi bien du stilnovisme que de la poésie courtoise et de la tradition bourgeoise nous révèle un poète passé maître dans l'art de manipuler son monde. Si cet enchaînement d'influences sert à montrer leur artificialité, elle laisse également penser que Chaucer est encore en pleine évolution créatrice. Il multiplie ainsi dans ce poème des descriptions d'arbres, de personnifications et d'amants des plus traditionnels mais qui ne semblent pas avoir autant de relation avec le reste du poème qu'il l'aurait voulu. Nature arrive alors soudainement au vers deux cent quatre-vingt-dix-huit comme pour nous conduire dans un monde totalement différent, loin du palais de Vénus. De cette manière Chaucer fuit momentanément le luxe d'une *Teseida* dont il ne sait visiblement plus quoi faire, pour se réfugier dans l'univers plus médiéval d'Alain de Lille et de sa *Plainte à la Nature* (v. 316). Néanmoins, il semble que ce soit la référence à la Saint-Valentin (v. 309) qui lui donne l'élan nécessaire à la conclusion de son poème.

Malgré son imperfection, *The Parliament of Fowls* reste une étape significative dans la carrière de Chaucer. Celui-ci réussit à y équilibrer ses sources, et à aligner style et ironie. La découverte de la poésie italienne, particulièrement de la *Commedia*, lui a permis de se libérer progressivement des conventions de la *fin'amor* et de naviguer plus librement dans le monde littéraire. Cette remise en question de la vision poétique et philosophique dantesque lui donna ainsi l'opportunité de développer sa propre stratégie narrative et d'ouvrir la poésie anglaise sur un monde où les voix de tous se mêlent dans une polyphonie révélatrice de notre condition humaine.

IV. L'accomplissement narratif de *The Book of Troilus and Criseyde*

Les années qui suivirent la composition de *The Parliament of Fowls* marquent indéniablement une période cruciale dans la carrière de Chaucer. Endossant encore une fois son rôle de compilateur et de vulgarisateur de la culture européenne en langue anglaise, il compose en effet au cours des années 1380 trois œuvres d'importance traduisant une évolution radicale de son mode de représentation poétique, à savoir une traduction de *Consolatio Philosophiae* de Boèce, *Troilus and Criseyde* et *The Legend of Good Women*.

La traduction de Boèce ne présente que peu d'intérêt dans le cadre de notre étude, mais elle signale que la poésie de Chaucer gagne considérablement en ampleur. La lecture de la *Commedia* permit ainsi au *grand traducteur* du *Roman de la Rose* de s'ouvrir à un monde nouveau et de chanter non seulement les louanges de l'amour courtois mais également de toutes les autres facettes de la nature humaine. Toutes les nouvelles se bousculant dans le palais de Fame sont autant de sujets possible pour un Chaucer désormais capable de concilier son attachement à la *fin'amor* avec la vision philosophique du monde décrit par Boèce (Boitani, 1983/1985, 118). *Troilus and Criseyde* suit par conséquent le modèle du *Roman de la Rose* par sa tendance à présenter sous une forme narrative une histoire inspirée de poèmes vernaculaires et non d'œuvres classiques. Toutefois, comme le rappelle Stephen A. Barney, la ressemblance s'arrête là (Chaucer *et al.*, 1987, 471). Chaucer laisse en effet de côté dans *Troilus* le modèle allégorique courtois dont il faisait usage depuis *The Book of the Duchess* pour se tourner vers un mode de représentation pseudo-historique dans lequel il condense ses sources au sein d'un monde désormais dominé par la gravité philosophique boétienne. Ce faisant, il passe du statut de contrôleur des douanes composant occasionnellement des vers à celui de « serious contender for the laurel, a learned European poet, the deliberate rival of the great Italians, a seeker of fame » (*Ibid.*).

La dispute opposant les partisans troyens et grecs à la fin de *The House of Fame* préfigure parfaitement *Troilus and Criseyde* dans la mesure où elle soutient à nouveau l'idée que l'histoire telle que nous la connaissons est composée de la juxtaposition de points de vue souvent contradictoires. Chaucer s'inspire donc cette fois encore d'une source italienne, le *Filostrato* de Boccace, auquel il va faire subir une nouvelle évolution créatrice. Le résultat est un poème dans lequel le lecteur attentif percevra les échos de la voix de Boccace, mais dont l'accent anglais permettra de répondre aux grandes questions posées dans la *Commedia*.

A. Médiévalisation du *Filostrato* de Boccace

Lorsque Boccace s'installa à Naples, la cour de Robert I était encore au sommet de sa puissance et de sa gloire. La poésie et les valeurs courtoises se répandaient alors dans le sud de l'Italie depuis que Charles d'Anjou avait fait de l'actuelle Campanie le cœur d'un réseau culturel et intellectuel de premier plan dès 1266. Lui-même passionné de poésie et de musique, Charles, qui fut un temps l'ami et le patron de Jean de Meun, se servit ainsi de son influence pour attirer vers Naples de nombreux troubadours comme Adam de la Halle ou Sordello de Mantoue, et fut donc l'un des principaux artisans de l'implantation de la culture française en Italie. Comme le remarque Wallace, « A good many French texts were copied at Naples during this period, including a number of translations from Latin into French executed for Italian patrons, who were evidently anxious to be included within the ambit of French culture » (Wallace, 1983/1985, 146). La tradition courtoise était de ce fait si bien établie à Naples que Boccace ne put faire autrement, quelques décennies plus tard, que d'en être profondément touché¹.

C'est dans ce contexte que Boccace, âgé d'un peu plus de vingt ans, entreprit la composition du *Filostrato* au cours des années 1330. Souffrant alors de peines de cœur à la suite de l'échec de sa première grande passion amoureuse, il canalisa dans ce poème son chagrin et son immaturité. Il n'a ainsi de cesse tout au long du poème que de conseiller aux membres les plus jeunes de son public de faire preuve de mesure en amour et de ne pas s'y abandonner corps et âme. Le poème concentre, par ailleurs, toutes les influences poétiques de Boccace, mais sans le recul nécessaire à une intégration homogène de leurs composantes respectives. Des citations de Cino da Pistoia, André le Chapelain et Dante s'enchaînent par conséquent dans la narration sans véritable contextualisation (Wallace, 1986/1988, 31). Toutefois, en choisissant de placer son histoire d'amour dans le cadre de la guerre de Troie, au lieu du cadre plus conventionnel de la vision onirique, Boccace se positionne déjà comme homme de la Renaissance. En isolant et développant un épisode de chroniques troyennes qui se multipliaient durant le Moyen Âge, il fit directement écho aux poètes grecs de l'Antiquité qui avaient isolé et élaboré des segments du cycle homérique (Chaucer *et al.*, 1987, 471).

Chaucer, de son côté, s'intéressa à ce même sujet moins de cinquante ans après Boccace, à Londres, alors qu'il était âgé d'une quarantaine d'années. Ce n'est, en d'autres termes, pas

¹ Il fut, à n'en pas douter, particulièrement marqué par l'arrivée à Naples de Cino da Pistoia, que Dante loua comme le plus grand poète italien, dans les années 1330.

seulement une différence de maturité qui opposa les deux hommes mais également leur appartenance à deux mondes différents (Windeatt, 1983/1985, 163). En effet, malgré une origine en apparence similaire, Boccace et Chaucer n'embrassèrent jamais leur environnement respectif de la même façon : même si l'Italien se rapprocha un temps de la cour de Naples, il ne fit pas vraiment partie de ce monde aristocratique et fut contraint de laisser à son imagination le loisir de comprendre et de visualiser les valeurs de la *fin'amor*. Chaucer avait en revanche une bien meilleure compréhension du monde de la cour, dans la mesure où il en fit partie presque toute sa vie. Il devint page en 1357, probablement à l'âge de dix-sept ans, et affina ainsi son sens critique en observant et écoutant ce qui se passait autour de lui alors qu'il servait sa maîtresse, Elizabeth, comtesse d'Ulster et épouse du prince Lionel, duc de Clarence (Brewer, 1984, 3). Il n'est donc guère surprenant que leur traitement respectif de cet épisode de la guerre de Troie soit si différent. Dans *Troilus and Criseyde*, Chaucer suit avec fidélité l'histoire telle qu'elle est présentée dans le *Filostrato* : ce que les personnages font et leurs réactions sont fondamentalement dictés par Boccace, et Chaucer suit de même la distribution de la narration et des dialogues en strophes de son modèle italien (Windeatt, 1983/1985, 164-165). Pourtant, il finit systématiquement par s'éloigner de la forme imposée par le *Filostrato* : il ne traduit plus, mais réimagine son histoire et continue la narration bivocale déjà entreprise dans ses œuvres précédentes. Ce faisant, il dilue l'autorité de l'Italien afin de laisser place à un questionnement radicalement différent.

Il ne fut de ce fait pas particulièrement sensible à cette nouvelle sensibilité propre à la Renaissance. Comme le souligne Lewis, l'idée même de Renaissance était complètement étrangère à Chaucer et il aurait été très difficile de traduire en anglais ou en latin médiéval la différence que la critique des siècles suivants perçut entre l'art médiéval et celui de la Renaissance (Lewis, 1969c, 28). Ainsi, là où Boccace se contentait de mettre en avant la sentimentalité, Chaucer voulut au contraire exemplifier les émotions et les faire interagir. La ville de Troie est alors chez Chaucer une cité assiégée mais étonnamment accueillante et confortable : en se contentant de résumer l'avancement des combats, le poète se détourna de l'approche classique au profit d'une mise en scène des sentiments (Lambert, 1986/1988, 62). Ce faisant, il fit subir au *Filostrato* un processus de médiévalisation portant aussi bien sur le traitement des codes de l'amour courtois que sur une amplification rhétorique et philosophique. Or, bien que ce premier élément ne représente qu'une partie du processus de médiévalisation, il reste dans le cadre de notre étude le plus digne d'intérêt car il permit à

Chaucer d'opérer un retour aux sources mêmes du genre romanesque, tel que pouvaient le concevoir Chrétien de Troyes et Guillaume de Lorris.

Boccace n'eut jamais, comme nous l'avons souligné, une approche similaire à celle de Chaucer des codes de la *fin'amor* :

Chaucer, although of bourgeois origins, received a courtly education. Boccaccio, however, remained an outsider to the courtly world; his conception of *cortesia* is inevitably impoverished and debased. In Boccaccio's early writings, the popular appropriation of courtly vocabulary – a generative process bitterly observed by the aristocratic author of *Il Fiore* – is made absolute. It was perhaps for this reason that Chaucer nowhere acknowledges Boccaccio by name. (Wallace, 1983/1985, 159)

Bien qu'influencé par la tradition courtoise, Boccace fut également particulièrement marqué par le lyrisme stilnoviste, ce qui eut pour effet un traitement de la romance plus élaboré et élevé qu'il ne l'était au temps de Chrétien. Son approche du monde courtois est par conséquent imprégnée d'une sensualité et d'une forme de cynisme étrangères à la poésie française médiévale (Muscatine, 1957/1969, 125). De ce fait, Chaucer prit très vite la décision de retravailler entièrement la vision de la *fin'amor* offerte par *Il Filostrato* en se démarquant d'une simple exposition des sentiments. Tout comme André le Chapelain et Guillaume de Lorris avaient, en leur temps, tenté d'instruire les amants, Chaucer illustra cette idée d'apprentissage en la présentant au sein d'une histoire concrète et non allégorique.

Dès son proème, Boccace établit clairement la relation qu'entretient son œuvre avec sa récente déception amoureuse. Il invoque sa dame, Filomena, afin de le guider là où d'autres, dit-il, « di Giove sogliono il favore / ne' lor principii pietosi invocare² » (I. st. 1) et demande ensuite aux amants de prier pour lui (I. st. 6). Dans son prologue, Chaucer choisit au contraire d'invoquer Tisiphone (I. v. 6) et de transformer en profondeur cette idée de prière à Amour. En effet, là où Boccace n'accorde qu'une strophe à ce sujet, Chaucer, en bon rhétoricien, lui consacre presque trente vers (I. v. 22-49), rendant à l'expérience amoureuse la dimension

² « demandent la faveur de Jupiter / dans leur pieuse invocation »

sacrée qu'Ovide ou André le Chapelain lui avaient attribuée³. Il commence donc sa prière en disant,

But ye loveres, that bathen in gladnesse,
If any drope of pyte in yow be,
Remembreth yow on passed hevynesse
(I. v. 22-24)

Il invite ensuite les amants à prier pour ceux ayant souffert les mêmes maux que Troilus « That Love hem brynge in hevne to solas » (I. v. 31) et que Dieu accorde à ceux « That ben despeired out of Loves grace » (I. v. 42) de pouvoir quitter ce monde sans délai et d'éviter ainsi l'enfer promis aux suicidés. Il demande également à ce que l'on prie pour que les amants ayant la faveur de leur dame continuent de leur plaire en accord avec les règles de l'Amour (I. v. 45-46). Chaucer remonte, en d'autres termes, aux origines de la *fin'amor* et établit clairement que sa vision du *Filostrato* est à rapprocher de la sensibilité médiévale courtoise de Chrétien de Troyes ou de Dante.

Il opère également une autre modification de taille, puisqu'elle touche cette fois le comportement du personnage principal. En effet, peu de temps avant sa rencontre avec Criseida, le Troiolo de Boccace contemple les dames présentes dans le temple avec ses compagnons d'une manière bien peu conventionnelle :

ed ora questa ed or quella a lodare
incominciava e di ta' riprendendo,
sí come quelli a cui non ne piaceva
una piú ch'altra, e sciolto si godeva⁴.
(I. st. 20)

Or, si cette image de jeunes hommes attirés par toutes les dames du temple et passant leur temps à les comparer ne choquerait pas un lecteur moderne, elle n'est pas acceptable selon les

³ La vision d'André est plus sérieuse et moins irrévérencieuse que celle présentée par Ovide dans *Ars Amatoria*.

⁴ « il commença à louer celle-ci et puis celle-là / en désignant certaines / comme si aucune ne lui plaisait / plus qu'une autre, et apprécia sa liberté »

codes de la *fin'amor*. C'est pourquoi Chaucer altère volontairement ce passage afin de le rapprocher de la tradition courtoise. Là où Boccace condense l'image traditionnelle de l'*inamoramento* en deux vers (« il quale Amor trafisse / piú ch'alcun altro⁵ », I. st. 25), Chaucer remonte à la métaphore utilisée aussi bien par Ovide que par Guillaume de Lorris en présentant un dieu de l'amour offensé par les agissements de Troilus, et bien décidé à montrer « anon his bowe nas naught broken » (I. v. 208).

Cet approfondissement de l'« Amor trafisse » de Boccace donne également à Chaucer l'opportunité d'accentuer une autre caractéristique chère à la *fin'amor*, c'est-à-dire la résistance et l'apparente imperméabilité du jeune homme aux charmes d'Amour. Dans le *Filostrato*, Boccace résume cette idée très brièvement en faisant référence à la « ciechità delle mondane menti⁶ » (I. st. 25) avant de se pencher sur le contraste existant entre nos attentes et ce que le cours des événements nous octroie. En revanche, *Troilus and Criseyde* laisse place à un questionnement sur la relation entre l'Hybris humain et l'état dans lequel l'amant récalcitrant est plongé par la divinité (Lewis, 1969c, 39). Si Chaucer reproduit l'effet voulu par Boccace en commençant par une apostrophe (« O blynde world, O blynde entencioun! », I. v. 211), il ajoute en revanche dix-huit vers dans lesquels il illustre l'orgueil de Troilus, comparable à celui-ci de Bayard (I. v. 214-231), avant d'inviter son public durant quatre strophes à ne pas reproduire l'erreur de Troilus « To scornen Love, which that so soone kan / The fredom of youre hertes to hym thralle » (I. v. 233-234).

La version anglaise du *Filostrato* abonde en exemples de cette médiévalisation du code courtois. Toutefois, un dernier point mérite d'être soulevé afin de montrer la force de la transformation opérée par Chaucer. Chez Boccace, Troiolo hésite longuement à donner à Pandaro le nom de sa bien-aimée à cause des liens de parenté qui unissent cette dernière avec son ami et conseiller (II. st. 15). Pourtant, lorsqu'il finit par lui avouer la vérité, Pandaro répond qu'il aurait fait son possible pour qu'il puisse obtenir ses faveurs même si elle était sa sœur (II. st. 16). Chez Chaucer la situation est une nouvelle fois différente. En effet, même si l'élément déclencheur de la crise est identique, Chaucer altère la cause de l'hésitation de Troilus en privilégiant un langage courtois que Boccace ne maîtrise pas. En diminuant l'importance accordée à la disparité sociale dans le *Filostrato*, Chaucer resserre les liens entre ses différents personnages (Pandarus est proche de Priam et Criseyde se mêle à la famille royale) et produit un cercle social dans lequel l'intimité est encore plus difficile à atteindre et

⁵ « lequel Amour frappa plus que quiconque »

⁶ « l'aveuglement des esprits communs »

à cacher. Le culte du secret, central dans la relation amoureuse courtoise, est de ce fait remis au premier plan. C'est, par conséquent, la crainte d'un possible scandale qui va paralyser momentanément Troilus et l'empêcher de révéler le nom de celle qu'il aime (Windeatt, 1983/1985, 168-169). C'est pourquoi le rôle de Pandarus est aussi important dans la version de Chaucer, puisqu'il va œuvrer à la concrétisation de l'amour des deux héros, chose qu'il considère d'ailleurs comme un jeu⁷ (« Here bygynneth game. », I. v. 868). Il force Troilus à se reprendre et à servir sa dame, mais aussi à confesser ses fautes à Amour : pour lui, la vertu de la demoiselle devient la base de toutes ses espérances (I. v. 897-900), tandis que, pour le Pandaro de Boccace, cette vertu féminine ne représente aucun obstacle.

Toutes ces transformations rapprochent systématiquement l'œuvre de Boccace de ses sources médiévales. Comme l'écrit Lewis,

I am prepared to show how many of the beauties introduced by Chaucer, such as the song of Antigone or the riding past of Troilus, are introduced to explain and mitigate and delay the surrender of the heroine, who showed in Boccaccio a facility condemned by the courtly code. (Lewis, 1969c, 43)

Cette transformation a pour conséquence un curieux retour aux sources du genre romanesque (*Ibid.*, 28). Chrétien de Troyes mêlait en son temps histoire, psychologie et doctrine courtoise. Toutefois, comme nous l'avons déjà noté, ces éléments furent séparés par ces successeurs : Guillaume de Lorris se concentra sur l'aspect psychologique grâce à son utilisation de l'allégorie tandis que d'autres développèrent avant tout la dimension historique de leur narration. Cependant, en modifiant son mode de représentation, Chaucer parvint à rassembler ces divers éléments ayant muri indépendamment durant des siècles au sein d'une œuvre unique. *Il Filostrato* devient alors la voie permettant à Chaucer d'aller puiser directement dans la formule médiévale de Chrétien (*Ibid.*, 29). Comme le fait remarquer Barney, ces œuvres pseudo-historiques

⁷ Cette idée de jeu de l'amour (*game* pouvant signifier aussi bien « gibier » que « jeu ») est un motif central dans la poésie courtoise. Voir, tout particulièrement, la chasse au cerf blanc dans *Erec et Enide*.

could explore nuances of human relations, develop moral and philosophical themes, rearrange and give point and conclusiveness to the structure of events, and represent details of settings, conversations, private complaints, public speeches, and the subtlest gesture. (Chaucer *et al.*, 1987, 471)

Ce que l'on nomme aujourd'hui le roman historique (qui fit la gloire aussi bien de William Shakespeare que de Stendhal ou même Charles Dickens) n'est rien d'autre que le résultat de cette mise en avant d'un nouveau mode de représentation poétique et d'un retour aux sources du genre romanesque. Cependant, cette médiévalisation des codes de la *fin'amor* donna également à Chaucer l'opportunité de dépasser la vision de l'amour du *Filostrato* et de l'opposer ainsi à la philosophie de la *Commedia* grâce un approfondissement dialogique remettant en question l'idée d'authentification de l'œuvre.

B. *Persona* poétique et authentification narrative dans la *Commedia* et *Troilus*

Chaucer n'eut de cesse que de faire évoluer le personnage du narrateur tout au long de sa carrière. Simple artifice littéraire propre aux conventions courtoises dans *The Book of the Duchess*, il devint progressivement un masque permettant au poète de spécifier sa vision du monde et de la littérature : Geoffrey reste ainsi de côté dans *The House of Fame* afin de répondre à la philosophie littéraire de Dante, tandis que le narrateur de *The Parliament of Fowls* n'est rien de plus que le témoin passif d'une formidable cacophonie, un témoin dont l'absence de réaction trahit un refus d'affirmer son autorité d'auteur. Chaucer remet de ce fait en question le rôle de la littérature et de l'artiste proposé par Dante : il réduit la puissance de la voix auctoriale, et introduit par là même un rapport dialogique avec son univers.

Cependant, en dépit des spécificités inhérentes à chaque poème, le narrateur chaucérien rassemble au fur et à mesure de son évolution des caractéristiques qu'il va conserver, faisant de lui l'image même du narrateur peu fiable. Souvent maladroit et incompetent en amour, ce personnage ventripotent dont la connaissance du monde est essentiellement livresque va se retrouver encore et toujours dans une situation lui donnant accès à une vision d'un univers qui lui est théoriquement familier (l'univers de la littérature) et qui, au final, n'a aucune influence sur son destin. Il ne sort alors ni grandi ni transformé de ces expériences, mais contrôle pourtant notre réaction (Mehl, 1986/1988, 214).

La distanciation entre narrateur, auteur et personnages dans *Troilus and Criseyde* doit énormément au procédé narratif de la *Commedia* et à une fragmentation de la poésie italienne révélatrice de la situation politique et linguistique de l'Italie. Chaucer adopte en effet la division du narrateur en témoin historien pour commenter l'usage que Dante fait de cette stratégie narrative. Afin de garantir l'authenticité de son histoire, Dante met en place divers procédés comme la présentation du poète en tant que *scriba Dei* (élément dont il a été question dans le chapitre précédent). Or, dans la mesure où Dante présente son poème comme un récit autobiographique, il est contraint de prouver aux lecteurs la bonne volonté et l'honnêteté de cet emploi de la première personne du singulier. Toute autobiographie digne de ce nom repose en effet sur un *pacte* établi entre le narrateur et le lecteur, garantissant l'exactitude des faits sur le point d'être narrés. Et dans le cas d'une autobiographie spirituelle, la situation est plus complexe puisque le narrateur doit nous convaincre rapidement que le « je » présenté au début de l'œuvre n'est plus le même que celui prononcé par le narrateur-auteur. Afin de nous prouver qu'il a changé de vie, et plus encore, Dante fonde l'opposition existant entre fait et fiction en employant des déictiques spatiaux, temporels et personnels créant deux périodes temporelles, lesquelles sont habitées par deux « je » différents (Taylor, 1989, 86). Il fait, comme le signale Bianca Garavelli,

una distinzione fra due se stesso, un Dante personaggio che non sa nulla, che deve imparare tutto, e che prova le più intense emozioni; e un Dante nuovo, il poeta che ricorda, conosce già tutto ciò che Dante personaggio sta per affrontare, e ha conservato in sé la conseguenza positiva di quell'emozione momentaneamente insostenibile⁸. (Dante, 1995/2008, 7)

Dante établit dès les premiers vers de l'*Inferno* cette distinction entre deux périodes différentes. Il commence ainsi par se remémorer son voyage au *passato remoto*, un temps utilisé pour décrire des événements appartenant à un passé révolu (« Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura⁹ », *Inf.* I, v. 1-2), avant de revenir quelques vers plus loin au moment de la composition (*Inf.* I, v. 4-6). Les temps du passé servent en d'autres

⁸ « une distinction entre deux versions de lui-même, un Dante personnage qui ne sait rien, qui doit tout apprendre et qui éprouve les émotions les plus intenses ; et un Dante nouveau, le poète qui se souvient, qui connaît déjà tout ce que le personnage Dante est sur le point d'affronter et qui a conservé en lui la conséquence positive de cette émotion momentanément insoutenable. »

⁹ « Au milieu du chemin de notre vie, / je me trouvai dans une forêt sombre »

termes à Dante lorsqu'il se souvient de son pèlerinage, tandis que l'expérience emmagasinée resurgit invariablement au présent, comme c'est le cas par exemple au début du Chant II (*Inf.* II, v. 1-6). Il établit ainsi rapidement la distinction entre deux Dante différents, reliés par un même rapport complémentaire avec le lecteur. Outre le terme « nostra » qui relie Dante à ses lecteurs, cette relation est renforcée par l'usage de déictiques spatiaux et temporels nous laissant irrémédiablement en compagnie du poète lorsque celui-ci replonge dans le passé (« io vi trovai¹⁰ », *Inf.* I, v. 8). Il opère ainsi une distinction entre les « qui » et « or » (« ici » et « maintenant ») relatifs au présent de l'écriture et les « là » (« là-bas »), « allora » ou « poi » (« alors ») de son voyage passé. Cette capacité unique à jongler entre deux versions de lui-même, comme s'il s'agissait de deux personnages différents, est d'ailleurs particulièrement visible dans certains chants, où les temps du discours et de l'histoire s'agencent en fonction des adverbes temporels (Taylor, 1989, 88). Lorsque Dante est si las qu'il ne peut avancer sans l'aide de Virgile, le poète nous dit par exemple : « Allora mi dolsi, ed ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi¹¹ » (*Inf.* XXVI, v. 19-20).

Dante développe donc dans la *Commedia* un cadre narratif tout à fait particulier grâce auquel il donne à sa *persona* poétique (narrateur-pèlerin) une voix complètement différente de celle du narrateur-auteur. Cette mise en retrait du poète permet non seulement de renforcer le rôle de témoin (authentifiant l'œuvre) du pèlerin, mais également de libérer le dialogisme. Dante nous rapporte ainsi ce que ressentent les âmes qu'il rencontre lors de son voyage sans pour autant briser le cadre qu'il s'est fixé : il nous fait littéralement entendre toutes ces voix grâce au discours direct, donnant l'occasion à chaque personnage, qu'il soit ange ou démon, de s'exprimer. De plus, lorsqu'il doit lui-même décrire ce qu'éprouve une âme, il se contente de conserver sa place de témoin et nous rapporte seulement son impression : il dit, par exemple, des sentiments non-avoués de Virgile : « Ei mi pareva da se stesso rimorso¹² » (*Purg.* III, v. 7). Ce faisant, Dante fait de l'auteur un personnage dont l'importance est égale à celle des autres et dont la voix n'est pas plus importante.

Toutefois, l'idée de séparer le pèlerin de l'auteur par ces unités déictiques est soutenue par la notion de conversion. Voilà notamment pourquoi Dante use du *passato remoto* au lieu du temps rétrospectif du *passato prossimo* ; ce dernier aurait en effet plus de sens dans la mesure où les deux personnages ne sont que deux facettes de Dante. Or, Paul explique dans la

¹⁰ « j'y trouvai »

¹¹ « Alors je m'affligeai, et souffre encore / quand je repense aux choses vues là-bas »

¹² « Il me semblait travaillé de remords »

Première épître aux Corinthiens que tous meurent en Adam et renaissent dans le Christ (15 :22), ce qui associe le processus de conversion à une forme de mort. Il n'est donc pas étonnant que Dante répète la séparation des âmes de l'au-delà entre le *passato remoto* de leur existence terrestre et le présent de leur mort : « Io fui da Montefeltro, io son Bonconte¹³ » (*Purg.* V, v. 88). Cette opposition *fui son* est presque systématique et les rares cas où elle n'est pas présente s'avèrent être des situations d'une importance particulière. Béatrice utilise ainsi le présent de vérité générale et ne tombe, malgré sa mort, jamais dans le passé : « Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice!¹⁴ » (*Purg.* XXX, v. 73). Comme l'explique Taylor, « Beatrice's eternity [...] does transcend mundane distinctions between past and present, and she in fact helps Dante to recover his own past and reform it into "la sua vita nova" » (Taylor, 1989, 92). La réaction de Cavalcante de Cavalcanti révèle d'ailleurs le poids, reconnu même par les âmes, d'une utilisation du *passato remoto*. Lorsqu'il demande à Dante pourquoi son fils Guido ne l'accompagne pas dans ce voyage, le Florentin répond :

[...] Da me stesso non vegno :
colui ch'attende là per qui mi mena
forse cui Guido vostre ebbe a disdegno¹⁵
(*Inf.* X, v. 61-63)

Or, son interlocuteur interprète l'emploi de ce temps du passé par son aspect absolu et en déduit donc que son fils est mort : « Come / dicesti? Egli ebbe? Non viv'egli ancora?¹⁶ » (*Inf.* X, v. 67-68). Pourtant, cet emploi particulier révèle bien plus de choses sur Dante lui-même que sur le sort de Guido Cavalcanti, puisque cela implique une distanciation complète entre le poète-Dante et le pèlerin, désormais séparés par la mort spirituelle et la renaissance dans le Christ. Cela engendre par conséquent l'un des paradoxes propre au genre autobiographique, à savoir la présentation du personnage principal comme une personne complètement différente de celle racontant l'histoire (Taylor, 1989, 94). Les événements ont transformé Dante au point qu'il parle de la personne qu'il était à l'époque comme si elle était morte, ce qui implique

¹³ « Je suis Bonconte, je fus de Montfeltre »

¹⁴ « Regarde bien : oui, je suis Béatrice »

¹⁵ « Je ne viens pas de moi-même [...] / des voies où l'ombre qui m'attend me mène, / votre Guy fut peut-être dédaigneux. »

¹⁶ « Quoi ? [...] / tu as dit fut ? n'est-il donc plus en vie ? »

également que le lecteur n'a pas à s'inquiéter de son honnêteté. S'il existe toujours un doute dans une autobiographie quant à savoir si l'auteur n'a pas changé quelques éléments par honte ou nostalgie, ce doute est écarté de la *Commedia*. Le principe même de la conversion permet en effet à Dante d'authentifier son récit et de soutenir son rôle de témoin. Il n'est par conséquent guère surprenant de voir le pèlerin passer par plusieurs phases de confessions et rétractations, notamment, par exemple, lorsque Béatrice apparaît pour la première fois et lui reproche de l'avoir oubliée dans la mort (*Purg.* XXX). Il revient ainsi sur son passé de poète courtois dans l'*Inferno* V mais également sur ses *rime petrose* lorsque les furies lui crient : « Vegna Medusa : sì 'l farem di smalto!¹⁷ » (*Inf.* IX, v. 52). La crédibilité de son système narratif repose de ce fait sur sa pénitence : Dante rejette son passé afin de prouver qu'il n'est plus le même homme et qu'il est donc fiable à la fois en tant que témoin et guide.

Néanmoins, en rejetant ouvertement son passé littéraire, Dante est contraint de revenir également sur l'une de ses œuvres les plus didactiques, *Il Convivio*. Dante reconnaît en effet avoir cherché dans cette œuvre, suite à la mort de Béatrice, le réconfort dans la lecture de Boèce et de Cicéron. Il étudia longuement les enseignements philosophiques de son temps, ce qui le mena inévitablement à lier les doctrines thomistes à l'idéologie stilnoviste (Auerbach, 1963/2009, 65). La philosophie mise en avant dans *Il Convivio* résulte d'un chagrin d'amour et, par conséquent, elle est subordonnée à une forme d'éloquence que le Dante de la *Commedia* ne peut reconnaître. Son traitement du personnage d'Ulysse sert à renier une autre partie de lui-même : le langage nautique si cher à Dante le rapproche constamment d'Ulysse, voyageant de l'Enfer au Paradis¹⁸. Le narrateur-auteur nous montre par ce procédé que le pèlerin qu'il était malgré tout reste sensible à cette passion de connaissance philosophique que traduit la poésie ulyséenne et qui se retrouve au cœur du *Convivio*. Les sirènes qu'il aperçoit en songe au Purgatoire (XIX) réussissent presque à le séduire, chose que Béatrice n'hésite pas à lui reprocher. Elle espère ainsi que ses remontrances lui servent de leçon afin que la prochaine fois le chant des sirènes ne le touchent pas : « perché altra volta, / udendo le sirene, sie più forte¹⁹ » (*Purg.* XXXI, v. 44-45). Dante doit alors transcender la connaissance de ce

¹⁷ « Vienne Méduse et qu'il soit pétrifié ! »

¹⁸ Voir notamment, *Purg.* I, v. 130-32 ; XIX, v. 19-24 ; *Par.* II, v. 1-6 ; XXVII, v. 82-83 ; XXXIII, v. 94-96 et, plus généralement, sur l'utilisation d'images nautiques dans la littérature médiévale : Curtius, 1953/1990, 128-130.

¹⁹ « et pour qu'une autre fois / tu sois plus fort quand chantent les sirènes »

monde, qu'Ulysse a toujours représentée dans la tradition mythographique médiévale, en faveur du supra-naturel et du divin dont Béatrice est la messagère (Taylor, 1989, 97).

Dans *Troilus and Criseyde*, Chaucer développe sa *persona* poétique en se rapprochant plus que jamais de la *Commedia*. Toutefois, là où Dante insère son récit dans un double cadre narratif autobiographique, séparé par le temps du vécu et de l'écriture, Chaucer superpose deux histoires différentes et deux types de narration. Son narrateur nous raconte ainsi l'histoire de Troilus à la troisième personne du singulier, tout en jonglant avec un « je » censé crédibiliser le rôle d'historien qu'il s'est attribué²⁰. Dans la mesure où il ne touche pas ici au genre autobiographique, il doit nous convaincre de la bonne foi de ce narrateur dont le public ignore finalement tout et qui ne semble pas avoir vécu les événements dont il se dit être le témoin. Chaucer modifie en réalité *Il Filostrato* afin de transformer la nature de l'expérience personnelle se trouvant à la fois au cœur du poème de Boccace et de la *Commedia*, en une expérience de lecture (tout comme ce fut le cas dans *The House of Fame*). Son narrateur nous fait donc part de l'expérience et de l'émotion consécutives à la lecture de cette histoire : cela a pour effet de créer une distance entre le cadre à la troisième personne (là où le véritable drame se déroule) et celui à la première personne dans lequel le narrateur commente, ou refuse de commenter, ce qui se passe. Cette combinaison d'éléments subjectifs et objectifs permet à Chaucer d'authentifier sa narration en se positionnant au même niveau que Dante (Taylor, 1989, 109). Dans la *Commedia*, le lien entre discours et histoire crée un équilibre justifiant la présence de cette double narration ; tous les éléments vont ainsi renforcer notre confiance dans le narrateur-auteur. Les rôles d'historien, de témoin et de médiateur (éléments que nous étudierons séparément un peu plus loin) que Chaucer attribue à son narrateur font par conséquent de lui le seul personnage à véritablement réagir au cours des événements :

The Narrator is an I, a mask, worn by the person who speaks the script. This public apparition of an I is not, of course, Chaucer the man, not even Chaucer the poet [...]. The I is not then the voice of the 'second author', as this apparition is sometimes called in dealing with a modern novel: it is rather the voice of a 'third speaker'. (Shepherd, 1966, 71)

²⁰ Boccace ignorait l'authentification historique, se demandant même « se fede alcuna alle antiche lettere si può dare » (*Proemio*, st. 28 – « si l'on peut se fier d'aucune manière aux lettres antiques »).

Le narrateur chaucérien est, en d'autres termes, la pièce centrale d'un procédé dialogique et polyphonique qui s'est renforcé au fur et à mesure de sa carrière. Sa voix, pourtant censée traduire celle de l'auteur, est étrangère, ce qui fait du narrateur un personnage parmi tant d'autres, comme c'est le cas du narrateur-pèlerin de la *Commedia*. Ce dernier est souvent dans le faux et a besoin de ses guides, qu'il s'agisse de Virgile ou de Béatrice, pour le corriger et le mener sur le chemin de la rédemption. Dante crée ainsi une situation particulière dans laquelle le narrateur-pèlerin devient le héraut du dialogisme et de la polyphonie, tandis que le poète-créateur conserve par moments la volonté d'imposer une vision monologique de son œuvre. Or, cela ne peut venir que de sa connaissance exotopique de son personnage principal. L'exotopie permet habituellement de contempler la totalité d'un héros qui, vu de l'intérieur de l'œuvre, est inachevé et en devenir. Elle nous donne le recul nécessaire pour voir ce qui est invisible au héros (que cela soit sa mort, son futur, l'arrière-plan dont il n'a pas conscience...) et nous permet de le discerner comme un être fini (Bakhtine, 1984, 36). Le narrateur de *Troilus* connaît la fin de l'histoire qu'il nous raconte (comme le narrateur-auteur de la *Commedia*), il a conscience du sort réservé à son héros et réagit émotionnellement aux événements les plus marquants de cette histoire. Comme le souligne Bakhtine, « [l]e roman « monologique » ne connaît que deux cas : ou bien les idées sont prises pour leur contenu, et alors elles sont vraies ou fausses ; ou bien elles sont tenues pour des indices de la psychologie des personnages » (*Ibid.*, 13). L'art dialogique, en revanche, donne à l'œuvre accès à un troisième cas dépassant la polarité du vrai et du faux : dans la mesure où « chaque idée est l'idée de quelqu'un, elle se situe par rapport à une voix qui la porte, et à un horizon qu'elle vise » (*Ibid.*). C'est cette réaction à l'œuvre qui permet à Chaucer d'écarter le monologisme en faisant du narrateur/médiateur/historien un personnage comme un autre, doté d'une voix étrangère. De même, le fait que Dante veuille que nous interprétions son œuvre d'une certaine façon n'est qu'un exemple de ce dépassement du vrai et du faux : il s'agit là d'une idée, présentée par un personnage dont la quête du héros, pour reprendre la terminologie campbellienne, est achevée. Il désire par conséquent partager ce qu'il a appris de cet état de mort/renaissance avec le reste de l'humanité, mais cette dernière n'est pas forcée de l'écouter. Chaucer en est l'exemple même. Si la *Commedia* avait été une œuvre fondamentalement monologique, il aurait été impossible à Chaucer de la manipuler de la sorte et de refuser la philosophie et la vision de la littérature proposée par Dante.

Chaucer renverse ainsi le système d'authentification de la *Commedia* pour le retourner contre lui-même. Tout comme dans *The House of Fame*, il fait de son poème une œuvre de

réflexion sur la lecture même de la littérature. En réduisant systématiquement à néant l'objectivité d'un narrateur qui ne peut faire autrement que de s'impliquer dans l'existence des personnages, Chaucer remet une nouvelle fois en question la notion d'authentification littéraire. Dante se sert d'un dédoublement narratif afin de justifier son récit, mais pour Chaucer cette propension qu'a le pèlerin dantesque à se mêler aux âmes qu'il rencontre ne peut que créer un conflit entre une narration prétendument objective et des commentaires subjectifs fondés sur le ressenti de l'instant. Qui plus est, l'essentiel de l'œuvre repose sur la mémoire de Dante, mémoire limitée par sa condition humaine ; Dante lui-même le reconnaît plusieurs fois, et Chaucer nous a déjà démontré le caractère faillible et déformant d'une telle dépendance. Ainsi, qu'il s'agisse de la *Commedia* ou de *Troilus*, l'histoire dépend dans les deux cas de sources fiables (Dante en se présentant comme *scriba Dei* légitimisme son aventure, tandis que Chaucer se repose sur « myn auctour ») mais aussi de la transparence de narrateurs nous promettant de retranscrire leur histoire sans l'altérer. Contrairement à Boccace, le narrateur chaucérien ne ressent, par exemple, pas le besoin de déformer le récit pour qu'il corresponde à sa propre conception de l'amour, puisqu'il se dit, comme à son habitude, étranger à ce monde (Taylor, 1989, 110). Il avoue ainsi dans le Livre I transmettre à la fois le sens et les détails de sa source, bien que celle-ci soit dans une langue étrangère :

And of his song naught only the sentence,
As writ myn auctour called Lollius,
But plainly, save oure tonges difference
(I. v. 393-395)

Cet aveu renforce inévitablement la crédibilité du narrateur en tant que traducteur et passeur. Nous avons pourtant vu que *The House of Fame* invite le lecteur à se méfier de la différence pouvant exister entre un événement et son écho verbal, entre les faits et leur prolongement dans l'esprit humain : une histoire peut très bien atteindre le palais de Fame en mêlant vérités et mensonges, non pas par tromperie mais parce qu'en devenant bivocale, une narration est forcément imprégnée par les spécificités de son nouvel orateur. De ce fait, la prétendue transparence du narrateur, continuant une chaîne remontant aux événements eux-mêmes et n'ayant jamais été affectée par le passage du temps, ne peut qu'éveiller les soupçons du lecteur. Comme le souligne Dieter Mehl, « the main function of the narrator is not to force a particular interpretation on us, but to make us critically conscious of the process of composition and transmission » (Mehl, 1986/1988, 219). C'est donc le rapport dialogique que

Chaucer entretient avec son œuvre qui lui permet de souligner les limites du processus de transmission. Après avoir suivi un temps Dante dans sa volonté de relier faits objectifs et interprétations subjectives (relation soutenue par la conversion dans la *Commedia*), Chaucer entreprend de saper la crédibilité de sa propre narration. Il est, par exemple, capable de nous présenter les événements relatifs à la guerre de Troie comme un historien le ferait, invitant le lecteur à en apprendre plus s'il le désire dans d'autres œuvres, avant de se laisser emporter par ses sentiments. Lorsque Troilus et Criseyde se retrouvent enfin, il s'exclame :

Awey, thow foule daunger and thow feere,
And lat hem in this hevene blisse dwelle,
That is so heigh that al ne kan I telle!
(III. v. 1321-1323)

Il semble totalement oublier qu'il s'agit là de personnages de fictions et laisse parler sa joie (Mehl, 1986/1988, 218). Chaucer nous fait ainsi passer d'une distanciation authentifiant le rôle d'historien de son narrateur, à une implication émotionnelle faisant de lui le témoin de l'action et réduisant à néant son objectivité. Il prend ainsi plusieurs fois la décision de se mêler à l'histoire, allant jusqu'à menacer le lecteur qui oserait critiquer l'amour soudain de Criseyde pour Troilus. Une personne de ce genre serait, nous dit-il, « envious » (II. v. 666) de la beauté de ce sentiment et jugerait ensuite bon d'envoyer l'auteur de pareils propos au diable : « Now whoso seith so, mote he nevere ythe! » (II. v. 670). Et bien qu'il réaffirme sa transparence et sa fidélité à sa source dans le Livre III (v. 491-504), il avoue maquiller quelque peu la réalité (« I kan nat tellen al, / As kan myn auctour, of his excellence », III. v. 1324-1325), sans préciser si c'est par incompetence ou par volonté de cacher quelque chose. Il se refuse par ailleurs dans le Livre IV à retranscrire la plainte de Criseyde, de peur que sa langue chétive ne déforme sottement (« childisshly deface », IV. v. 804) cette tristesse. De même, la trahison de son héroïne le contrarie au point d'être incapable de conserver ses distances. Il préfère ne pas en dire plus lorsque Diomède courtise Criseyde et résume grossièrement la situation en disant : « What sholde I telle his wordes that he seyde ? / He spak inough for o day at the meeste » (V. v. 946-947). En d'autres termes, même en essayant d'être transparent, il ne peut systématiquement retranscrire les choses telles qu'elles se sont produites. Il résiste à l'évolution de l'histoire et refuse de nous dire clairement que Criseyde tombe amoureuse de Diomède (« Men seyn – I not – that she yaf hym hire herte », V. v. 1050), alors que la jeune fille nous le confirme presque quelques vers plus loin en précisant

qu'elle veut être fidèle à son nouvel amant (v. 1071). Tout ce que nous savons de cette seconde romance provient ainsi directement de ce que nous dit Criseyde, alors que le narrateur avait pris soin de nous fournir une abondance de détails psychologiques et physiques sur sa relation avec Troilus. En procédant de la sorte, Chaucer nous force à contempler à nouveau « the other “objective” parts of his narrative [...] and find that they too contain the narrator's personal perspective » (Taylor, 1989, 117).

Ce qui se présentait comme une parfaite transmission s'avère ainsi être en réalité une œuvre marquée par le passage du temps et dont le contenu a été altéré par l'esprit humain. La source même censée garantir l'authenticité du récit, Lollius, est d'ailleurs fictionnelle, tandis que Boccace n'est en revanche jamais mentionné. *Troilus and Criseyde* n'est d'ailleurs pas ce que l'on pourrait appeler une traduction fidèle du *Filostrato*. Chaucer avait donc parfaitement conscience de l'importance du contexte politique, culturel et linguistique dans la création et la transmission d'une œuvre d'art ; l'insistance de son narrateur sur l'immuabilité de sa source est donc fondamentalement un artifice servant, une fois encore, à répondre à la stratégie narrative dantesque. Le Livre V est, à titre d'illustration, doté d'une strophe dans laquelle le narrateur prie pour que son poème survive au changement linguistique, qu'il soit recopié sans faute et scandé avec fidélité (V. v. 1793-1799). Or, cette strophe n'est pas sans rappeler « Chaucer's wordes unto Adam, his owne scribeyn », l'un de ses poèmes les plus courts et dans lequel il sermonne un copiste incapable de retranscrire ses poèmes sans faire de fautes :

Adam scribeyn, if ever it thee bifalle
Boece or Troylus for to wryten newe,
Under thy long lokkes thou most have the scalle,
But after my makyng thow wryte more trewe;
So ofte adaye I mot thy werk renewe,
It to correcte and eke to rubbe and scrape,
And al is thorough thy negligence and rape.
(Chaucer *et al.*, 1987, 650)

En résumé, la stratégie narrative mise en place par Chaucer consiste à nous forcer à choisir entre les deux cadres dont elle est composée. Pour lui, il est impossible que narration objective et commentaire subjectif puissent coexister, comme le montrent si bien les interventions de son narrateur. Sa propension à modifier et à ignorer certains des éléments de sa source prouve qu'il n'est pas particulièrement compétent en tant qu'historien, ce qui remet

en cause la fiabilité de la partie de sa narration à la première personne. Toutefois, si le lecteur opte pour la narration objective il se retrouve une nouvelle fois dans une impasse : Chaucer nous pousse à faire ce choix et à nous reposer sur le socle historique de Lollius, socle qui est en réalité complètement fictif. L'autre choix n'est pas pour autant à écarter, puisque même si l'historien perd par moments de sa crédibilité, ce n'est que pour donner d'avantage de place à une participation imaginative du narrateur subjectif. Il lui arrive ainsi de disparaître totalement au profit de l'action : c'est par exemple le cas dans le Livre II lors de la conversation entre Pandarus et Criseyde (v. 85-595), longue portion où l'on finit par oublier la complexité de la narration. Ses interventions se limitent à ce que verrait une des personnes présentes dans la pièce avec les personnages. Il se livre à une performance essentiellement dramatique et dialogique, en ponctuant les interventions au discours direct de « quod she » et « quod Pandarus ». Pourtant, le narrateur nous invite également dans ce passage à être les témoins de ce que ressentent les personnages. Or, en présentant notamment les pensées de Criseyde (II. v. 449-462), le narrateur qui s'était jusque-là laissé absorber par le dialogue, devient omniscient (contrairement à Dante qui inclut, dans ce genre de scènes, ses doutes qui transparaissent dans son emploi des comparaisons) (Taylor, 1989, 122). Le passage de Troilus sous la fenêtre de Criseyde est alors significatif. Suite au départ de Pandarus, le narrateur nous indique ce que ressent la jeune fille (II. v. 596-610) jusqu'à ce que son attention soit attirée par le passage triomphal du jeune prince. Dès lors, la récurrence de verbes de perceptions à l'infinitif (« To loke », v. 630 ; « to seen », v. 632 et 635 ; « to byholde », v. 647) va nous plonger à l'intérieur de l'esprit de Criseyde, qui entreprend ensuite de nous raconter ce qu'elle pense au discours direct. Ainsi que le remarque Taylor, « The infinitives do not presuppose a seeing subject; they only indicate the possibility of seeing if such a subject were to be present » (Taylor, 1989, 123). Semblable participation imaginative sauve le dialogisme, puisque le narrateur nous fait partager la perspective de Criseyde : c'est la voix de cette dernière, et non celle du narrateur, qui finit de retranscrire ses pensées.

Néanmoins, cet artifice révèle également la dimension fictionnelle du poème. En passant d'un cadre à l'autre, de la narration objective de l'histoire au cadre plus subjectif, cette participation imaginative réduit considérablement la crédibilité du narrateur en tant qu'historien. Tel est, par exemple, le cas lorsque celui-ci s'insurge contre quiconque oserait remettre en question le coup de foudre de Criseyde : dans ce passage, c'est bien le narrateur historien qui a la parole, décrivant tout ce qui se passe dans l'esprit de la jeune troyenne avant de s'emporter. De même, la narration fait, ici et là, ressurgir un désir personnel du narrateur,

tout comme le faisait Boccace. Alors qu'il décrit la nuit de bonheur partagée par les amants, il demande, sans que cela ne soit justifié d'aucune manière, « Why nad I swich oon with my soule ybought, / Ye, or the leeste joie that was there? » (III. v. 1319-1320). Cette implication personnelle est particulièrement évidente dans cette scène, comme le montre sa volonté d'arrêter le temps et de laisser pour toujours Troilus dans les bras de Criseyde. Or, ce désir est hautement révélateur : l'exotopie inhérente à son rôle de témoin/historien lui permet de s'impliquer émotionnellement et de s'identifier aux personnages tout en connaissant la fin de l'histoire. Cette tentative d'arrêter le temps au moment précis où la romance lui tenait tant à cœur est à son paroxysme montre que la participation imaginative du narrateur dépend de sa mélancolie. L'histoire qu'il prétend nous raconter avec la plus grande honnêteté est, en vérité, soumise à la mémoire sélective du narrateur qui ne s'attarde véritablement que sur les éléments lui plaisant le plus. Après le Livre III, le narrateur poursuit à contrecœur. Là où la conversion permettait à Dante d'équilibrer la relation entre objectivité et subjectivité, Chaucer fait de cet équilibre l'outil permettant la remise en cause du processus d'authentification littéraire (Taylor, 1989, 127).

Le narrateur ne peut finalement que perdre le contrôle, faisant de *Troilus and Criseyde* l'histoire d'un homme réagissant à la romance se trouvant au centre de l'histoire. L'historien qu'il prétend être au début du poème disparaît progressivement afin de laisser le narrateur dans ce rôle de médiateur entre deux mondes, ce qui le rapproche progressivement de Pandarus, autre personnage souhaitant plus que tout voir Troilus et Criseyde ensemble.

C. Dialogisme et médiation

La médiévalisation opérée par Chaucer n'eut pas seulement pour effet un retour aux sources du genre romanesque. En effet, le personnage de Troilus n'est plus le jeune prince aventureux en amour que Boccace avait dépeint. Il devient, au contraire, comme nous l'avons souligné, l'image même de l'amant courtois. Il est ainsi idéalisé et répond parfaitement aux codes de la *fin'amor*. Cependant, cette dépendance à la tradition est telle qu'elle finit par handicaper le jeune Troyen. Comme le souligne Muscatine, « The fact is, that as medieval romance goes, as the "code" goes, Troilus is *too* perfect a courtly lover. In him convention has taken on the superior purity that is only possible in nostalgic retrospection » (Muscatine, 1957/1969, 137). Il se retrouve alors complètement coupé de Criseyde et ne peut s'en sortir sans l'intervention d'un intermédiaire. Or, même si le code veut que le jeune homme se

lamente, pleure et fasse preuve d'humilité, il est tout de même censé pouvoir agir. Dans le *Roman de la Rose*, lorsque l'Amant est repoussé par Danger, il s'appuie sur les conseils d'Ami ; il en va de même dans la continuation de Jean de Meun, où le rôle d'Ami est renforcé par le personnage de Duenna. Là où Boccace accordait une plus grande liberté de mouvement à son héros, liberté cachant souvent un regard critique et ironique sur les échecs du comportement courtois, Chaucer donne davantage de profondeur à cette critique tout en accentuant sa dimension humoristique. Plus qu'un simple intermédiaire, Pandarus est alors une fonction : c'est un tacticien prêt à tout pour réunir les amants. Ses actions s'adaptent alors à la situation, comme le prouve sa recommandation d'enlever Criseyde avant qu'elle ne soit échangée avec les Grecs.

Le point culminant de la stratégie mise en place par Pandarus afin de rapprocher les deux jeunes amants reste, à n'en pas douter, la scène de la consommation. Durant le Livre III, Pandarus organise un repas auquel il invite sa nièce et ses suivantes, or une fois celui-ci achevé il invoque la violence de la pluie afin de convaincre Criseyde de passer la nuit en sûreté chez lui. Une fois installée, il part chercher Troilus qui avait passé la soirée caché non loin et lui promet que « thow shalt into hevene blisse wende » (III. v. 704). Chaucer oppose alors au conventionnalisme courtois de Troilus, le naturalisme d'un Pandarus ne pouvant à ce moment précis se permettre de perdre de vue la réalité : alors que Troilus enchaîne les invocations afin d'obtenir la grâce des dieux en ce moment fatidique (III. v. 705-707 ; v. 712-735), Pandarus le ramène brutalement (et non sans humour) sur terre d'un « Thow wrecched mouses herte, / Artow agast so that she who the bite? » (III. v. 736-737). Cette constante présence de Pandarus donne à la scène un aspect fondamentalement comique puisqu'il devient une variante encombrante, mais ô combien efficace, de la figure traditionnelle du conseiller de la *fin'amor*. Toutefois, contrairement à Ami dans le *Roman de la Rose*, Pandarus joue les entremetteurs (au point de donner son nom au terme anglais « *pander* », désignant autrefois un proxénète) et jette littéralement Troilus dans le lit de Criseyde (III. v. 1096-1097)²¹. Le fait de mettre sa nièce, alors sous sa protection, dans une situation de ce genre soulève de nombreux problèmes éthiques et moraux. Toutefois, Chaucer n'étant pas Dickens,

²¹ Muscatine écrit à ce sujet, « This is the first time in medieval literature that the go-between must go so far as actually pick up the hero and throw him into the lady's bed » (1957/1969, 152).

le but premier de ce stratagème s'avère être bien différent²². En effet, une fois dans le lit, les rôles s'inversent et Pandarus perd le contrôle de la situation. N'étant défini que par cette fonction d'entremetteur, il est contraint de s'effacer. Lorsque les deux amants se retrouvent dans la chambre, il se retire une première fois

And with that word he drew hym to the feere,
And took a light, and fond his contenance,
As for to looke upon an old romaunce.
(III. v. 978-980)

Or, voilà qui prête à confusion. La signification de ce passage demeure problématique. La bougie qu'il allume peut représenter la satisfaction qu'il tire de cette romance (Chaucer enchaîne plusieurs images relatives au feu, notamment aux vers 710-711 et 855-859), néanmoins « looke upon » peut signifier dans ce contexte à la fois « lire » et « regarder ». La question est donc de savoir à quelle romance le narrateur fait allusion, dans la mesure où dans un cas il s'agirait d'un véritable livre et dans l'autre de la romance qu'il a lui-même mise en place entre Troilus et Criseyde. Le contraste entre vision courtoise et vision naturaliste de la scène refait alors surface, suggérant une double lecture de la même situation (Muscatine, 1957/1969, 153). Cet équilibre entre le voyeurisme de Pandarus, évoquant également celui du lecteur/public, et la distance du narrateur vis-à-vis de cette scène est donc fondamental : « Retreating into the old books that both join and separate the narrator and characters, Chaucer intermittently views the love scene from afar » (Taylor, 1989, 51). Chaucer, en introduisant de la sorte une réflexion sur le regard extérieur fait subir à Pandarus une de ses plus grandes évolutions par rapport au personnage développé par Boccace puisqu'il introduit une correspondance entre le narrateur et l'entremetteur. Dès le début du poème, le narrateur nous annonce son intention de jouer le rôle de médiateur et implore la furie Tisiphone de faire de lui « the sorwful instrument, / That helpeth loveres, as I kan, to pleyne » (I. v. 10-11). Son but avoué est par conséquent autant de traduire « myn auctour called Lollius » (I. v. 393-394),

²² Dans *Nicholas Nickleby*, Dickens présente une situation assez similaire : Ralph Nickleby invite sa nièce Kate (sous sa protection depuis la mort de son père) à un repas se tenant chez lui, toutefois il s'avère assez rapidement que le but de cette invitation était d'utiliser les charmes de la jeune fille afin de faciliter ses transactions avec des membres de la noblesse. Ceux-ci n'auront alors de cesse que de la harceler afin d'obtenir ses faveurs.

que d'instruire son public afin que ses membres puissent mettre les valeurs courtoises en application dans leur vie quotidienne. Il n'a donc rien à voir avec le narrateur de Boccace, lui-même pris dans le dédale amoureux, mais reste au contraire au second plan, préférant jouer les médiateurs. Or, ce rôle de serviteur des serviteurs d'Amour (« For I, that God of Loves servantz serve », I. v. 15) n'est pas sans rappeler celui joué par Pandarus tout au long du poème. La ressemblance n'est d'ailleurs pas que superficielle. Outre leur rôle de médiateurs, ils sont décrits comme étant complètement incompetents en amour : Pandarus explique par exemple « I have myself ek seyn a blynd man goo / Ther as he fel that couthe loken wide » (I. v. 628-629), alors qu'une construction similaire est proposée cette fois pour décrire les déboires amoureux du narrateur, « A blynd man kan nat juggen wel in hewis » (II. v. 21). De même, lors de l'invocation du Livre I, le narrateur implore la déesse de l'aider à composer « Thise woful vers, that wepen as I write » (I. v. 7), tandis que Pandarus conseille à Troilus, lors de l'écriture de sa lettre, « Biblotte it with thi teris ek a lite » (II. v. 1027). Les deux personnages partagent également une tendance à se reposer sur leur connaissance essentiellement livresque du monde et sur leur rhétorique. L'usage de Pandarus de l'histoire d'Horaste peu avant la consommation en est ainsi le parfait exemple : préfigurant la trahison prochaine de Criseyde, cette prétendue romance entretenue par sa nièce et le dit Horaste sert à Pandarus de moyen de pression afin de pousser Troilus dans ses bras. Pandarus est de ce fait, nous dit Taylor, « a walking encyclopedia of sententiae, never without an appropriate saying to suit any occasion. He shares his bookishness chiefly with the poet » (Taylor 1989, 53). Pandarus préfigure ainsi un autre personnage emblématique de la littérature, à savoir le Pangloss de Voltaire dont la vision du monde est plus encyclopédique que réelle et dont l'aide se résume souvent à un appui rhétorique inutile. Lorsque Candide tente, par exemple, de sauver l'anabaptiste Jacques de la noyade, Pangloss l'en empêche « en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y noyât » (Voltaire, 1998, 37). Là où Candide souhaite agir, son mentor se contente une fois encore de philosopher. Pandarus est toutefois sincère dans son désir d'aider Troilus : il ne fait pas partie du monde courtois, mais habite, contrairement à Pangloss, un monde dans lequel parler équivaut à agir. Il disparaît ainsi progressivement du devant de la scène lorsque la situation commence à se dégrader, sans qu'il puisse agir, et intervient pour la dernière fois dans le poème en signalant à Troilus, « I kan namore seye » (V. v. 1743).

Le processus de médiévalisation dépeint par Lewis joue donc un rôle de premier plan dans cette vision de la tradition orale et des livres comme dépositaires du savoir humain. Ce recours constant à une forme d'autorité antérieure (« myn auctour ») permet à Chaucer d'authentifier *Troilus and Criseyde* et par la même de questionner l'autorité de cette tradition comme il l'avait déjà fait dans *The House of Fame*. Ce retour aux thèmes dantesques ainsi que cette médiévalisation des codes de la *fin' amor* donnent à Chaucer l'opportunité de rapprocher son histoire d'amour antique d'un épisode clé de la *Commedia*, à savoir l'*Inferno* V. La rencontre de Dante avec Paolo et Francesca, les deux amants dont l'histoire d'amour débuta autour d'un livre, permet au poète florentin de lever le voile sur les possibles méfaits de la fiction romantique. Chaucer fut de toute évidence séduit par cette notion, et il n'est alors guère surprenant de voir une forte ressemblance entre *Troilus* et le Chant V de l'*Inferno* : les deux œuvres se penchent en effet sur le rôle de médiatrice que la littérature peut jouer entre deux amants, en associant à leur romance respective connaissance livresque et amour (Taylor 1989, 54). Cette notion de lecture et de ses conséquences possibles sert de catalyseur à la philosophie dantesque, puisque le poème entier repose sur l'effet produit par la lecture de Virgile. Et tout comme Dante, Chaucer fait de la narration de *Troilus* la réaction du narrateur à la lecture de son « auctour ». La relation qu'entretient Dante avec son guide tout au long du pèlerinage est, bien entendu, présentée comme celle de l'élève et du maître mais l'existence même de Virgile est littéraire et dépend donc du rapport lecteur/auteur. Comme il l'a été noté dans le chapitre précédent, Virgile prend vie dès l'instant où le poète lui donne, après ce « lungo silenzio », une voix. Cette voix ne peut venir néanmoins que de la lecture même de son œuvre. Ainsi, bien que Virgile se définisse historiquement comme ayant vécu sous le règne d'Auguste, « al tempo degli Dei falsi e bugiardi²³ » (*Inf.* I, v. 72), il reste présent à travers tout le poème comme auteur et ne tarde pas à mentionner sa création la plus célèbre :

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne da Troia
poi che il superbo Ilión fu combusto²⁴.
(*Inf.* I, v. 73-75)

²³ « au temps des dieux faux et menteurs »

²⁴ « Je fus poète, et je chantai ce juste / enfant d'Anchise qui s'en vint de Troie / quand la superbe Ilion fut incendiée. »

Sa présence dans l'autre monde est, en d'autres termes, fondamentalement littéraire et Dante et Stace sont là pour témoigner de l'écho produit dans leur vie par la lecture de son œuvre. Dante avoue très tôt à Virgile, « Tu se' lo mio maestro e il mio autore²⁵ » (*Inf.* I, v. 85), tandis que Stace se présente au Purgatoire comme l'un des nombreux poètes touchés par les étincelles du sublime brasier qu'est l'*Énéide* (*Purg.* XXI, v. 94-99). Toutefois, le message de Virgile censé prophétiser un retour à l'âge d'or impérial a depuis sa mort été réinterprété comme une préfiguration de l'Incarnation²⁶. De ce fait, son œuvre a révélé de nombreuses vocations à la fois au sens moderne du terme, et étymologique (à savoir un appel à s'engager dans la vie religieuse). Si l'histoire veut que Dante se soit tourné vers la religion grâce à Virgile, Stace dit clairement en revanche à Virgile « Per te poeta fui, per te cristiano²⁷! » (*Purg.* XXII, v. 73). Lorsque Béatrice finit par prendre le relais, Virgile s'efface donc progressivement. Sa voix s'éteint en douceur : Dante cite ainsi dans un premier temps l'*Énéide* (« Manibus, o date, lilia plenis²⁸! », *Purg.* XXX, v. 21), avant de glisser vers la bivocalité par une paraphrase (*Purg.* XXX, v. 46-48), puis n'a d'autre choix que de simplement répéter le nom d'un guide à nouveau muet aux vers 49, 50 et 51. Ayant vécu au temps des faux dieux, Virgile est privé du Paradis et n'est plus défini que par sa poésie.

La lecture peut donc influencer radicalement le cours de la vie du lecteur : dans le cas de Dante et Stace, l'effet fut positif mais pour Paolo et Francesca, cela les mena à la damnation éternelle. Ce contraste est au cœur de la stratégie narrative du Florentin dans la mesure où « Dante's intimate moral and aesthetic involvement here springs not from his tolerance of Paolo and Francesca's behavior, but from his strong convictions about the proper use of his literary art » (Taylor, 1989, 58). Le Chant V de l'*Inferno* témoigne alors de l'inquiétude du stilnoviste qu'est Dante quant aux conséquences spirituelles de la *fin'amor*. Tous les éléments de ce chant, qu'il s'agisse du langage utilisé ou bien des personnages, font référence à cette tradition. Achille est ainsi décrit par Virgile (v. 65-66) comme un personnage romantique, plutôt que comme la figure héroïque qu'il est censé être, alors que Dante mentionne de son

²⁵ « Tu es mon maître et mon autorité »

²⁶ Voir la IV^{ème} *Églogue* de Virgile, v. 5-7.

²⁷ « Toi seul m'a fait poète et puis chrétien »

²⁸ La version de l'*Énéide* est quelque peu différente : « Manibus date lilia plenis » (VI. v. 883) : « Jetez à pleines mains des lis »

côté « le donne antiche e i cavalieri²⁹ » (v. 71). Francesca, dont le nom même fait écho à la culture française, évoque de plus l'ombre de Guido Guinizelli lorsqu'elle dit : « Amor, che al cor gentil ratto s'apprende³⁰ » (v. 100). Le mythe de Paolo et Francesca est par conséquent ancré dans l'imaginaire courtois, mais en dépit d'une certaine universalité de ses thèmes, il se rapproche grandement de la romance décrite dans le *Lancelot* en prose. En effet, cette version de la légende mentionne la présence d'un entremetteur du nom de Gallehaut, qui arrange le rendez-vous au cours duquel Guenièvre embrasse pour la première son chevalier. Dans la version de Dante, l'entremetteur censé rapprocher Paolo et Francesca disparaît, au profit du livre de *Lancelot*. Gallehaut, ou Galeotto en italien, est ainsi remodelé et ne fait plus qu'un avec le mot « galeotto » (« timonier ») que Dante applique à Phlégyas lors de sa traversée du Styx (*Inf.* VII, v. 17) et à l'ange faisant passer les âmes à travers la mer du Purgatoire (*Purg.* II, v. 27). C'est, par conséquent, ce terme que Francesca juge le plus à même de décrire à la fois l'objet responsable de sa damnation et son auteur : « Galeotto fu il libro e chi lo scrisse³¹ » (*Inf.* V, v. 137). Dante prolonge le parallèle entre les conséquences positives et négatives de la lecture en créant un effet de miroir entre sa situation en Enfer et au Paradis. Francesca et Paolo font référence à « solo un punto³² » (*Inf.* V, v. 132) du livre de *Lancelot* qui vainquit leur résistance et les fit céder à la tentation, alors que Dante fait état de « Un punto solo » (*Par.* XXXIII, v. 94) venant à bout de sa mémoire. Dante est plus que jamais conscient du danger représenté par la composition de poèmes courtois, et en citant les grands noms de cette tradition (Didon, Cléopâtre, Hélène, Achille...), il tente de sauver ses lecteurs du piège dans lequel sont tombés Paolo et Francesca³³.

Dante va, dès lors, n'avoir de cesse que d'orienter son public dans la bonne direction en jouant lui-même le timonier et en conseillant la prudence :

²⁹ « les chevaliers et les dames antiques »

³⁰ « Amour, rapide à croître en un cœur noble »

³¹ « Un Galehaut, ce livre – et son auteur ! »

³² « un seul point »

³³ Dante établit également un lien fort avec les *Confessions* d'Augustin, ce qui lui permet à la fois d'authentifier sa théorie sur les effets de la lecture (Augustin dit se convertir en lisant les Saintes Écritures et affirme avoir résisté à l'attrait des fictions) mais également de réhabiliter Virgile. Si Augustin avait repoussé l'*Énéide*, Dante fait de Virgile l'instrument de sa conversion : si la lecture de son œuvre ne peut mener directement aux portes du Paradis, elle permet aux moins d'orienter le lecteur sur le chemin de la rédemption.

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti,
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti!
Non vi mettete in pelage, ché, forse,
perdendo me rimareste smarriti³⁴.

(*Par.* II, v. 1-6)

Cette idée devient donc centrale pour Dante qui s'inquiète des effets d'une mauvaise interprétation possible de son œuvre, et c'est cette obsession qui va encore une fois éloigner Chaucer de son modèle italien. Car, en dépit de ses aspects polyphoniques, la *Commedia* retombe par moments dans un monologisme tentant de donner un sens unique à la lecture. La voix de l'auteur se fait entendre à plusieurs reprises pour tenter d'orienter le public sur la voie qu'il juge être la plus morale, la plus sûre, en d'autres termes, la voie qu'il a lui-même empruntée.

La volonté de Dante d'influencer la réaction du lecteur, n'eut bien entendu que peu d'effet sur Chaucer, si ce n'est de le frustrer. Même s'il partage les convictions religieuses du Florentin, Chaucer, après avoir mis en place dans son œuvre tout au long de sa carrière des éléments polyphoniques et dialogiques, ne pouvait nullement se laisser enfermer dans une vision monologique du monde. Sa médiévalisation des codes de la *fin'amor* lui ont ainsi permis de se rapprocher de l'*Inferno* V, afin de retourner la *Commedia* contre elle-même.

Dès les premiers vers du Livre II de *Troilus and Criseyde*, Chaucer fait usage du lieu commun de la littérature médiévale et antique assimilant la composition poétique à la navigation. Toutefois, là où Dante se présentait en « galeotto » guidant la barque de ses lecteurs vers le Paradis, Chaucer va avoir recours à nouveau au processus de rabaissement afin de se décrire lui-même comme le timonier d'un esquif ayant « swych travaylle, / Of my connyng, that unneth I it steere » (II. v. 3-4). Ce rapprochement avec le Chant V de l'*Inferno* devient alors évident chez Chaucer. Tout comme Paolo et Francesca, le poème est composé

³⁴ « Vous qui, montés sur une barque frêle, / avez suivi, désireux de m'entendre, / mon vaisseau qui franchit la vague et chante, / retournez voir vos rivages anciens, / ne gagnez pas la haute mer, de crainte / qu'en me perdant vous restiez égarés. »

par un auteur jouant les médiateurs avec son public, et dont les deux protagonistes sont également rapprochés par un entremetteur pour le moins livresque (Taylor, 1989, 63).

Par ailleurs, si le comportement de Troilus n'est pas sans rappeler celui de Lancelot (chevalier de grande renommée mais quelque peu mal à l'aise en amour), c'est précisément parce que Chaucer choisit de lier sa romance avec la tradition dont les membres les plus notoires sont condamnés à l'Enfer dantesque. Le personnage de Didon, récurrent dans l'œuvre de Chaucer, sert alors de point d'ancrage permettant de lier la stratégie narrative de la *Commedia* au poème de Chaucer. Dante décrit le deuxième cercle des Enfers comme « la schiera ov'è Dido³⁵ » (*Inf.* V, v. 85), identifiant ainsi généralement les péchés des luxurieux comme étant ceux de Didon. De même, Virgile fait référence à la reine de Carthage en mentionnant son suicide mais également la trahison des cendres de son mari, Sichée (*Inf.* V, v. 61-62). Le crime de Didon ne se résume, par conséquent, pas seulement à son adultère (Criseyde), mais comprend également le fait d'avoir cherché la mort pour un amour terrestre (Troilus).

Troilus se sert également d'une autre caractéristique traditionnelle de la *fin'amor* afin de renforcer le lien avec l'histoire de Paolo et Francesca, à savoir le philtre d'amour. Bien que ni Criseyde, ni Francesca ne subissent le sort d'Iseult, la nièce de Pandarus ne peut s'empêcher de se demander « Who yaf me drynke ? » (II. v. 651) lorsqu'elle voit passer Troilus dans la rue. Cette idée d'amour soudain, excusé par le philtre, ne peut être combattue. Pourtant lorsque Criseyde est touchée, elle parvient au cours d'une longue réflexion à la conclusion que rien ne l'oblige à aimer Troilus en retour :

[...] Allas! Syn I am free,
Sholde I now love, and put in jupartie
My sikernesse, and thrallen libertee?
(II. v. 771-773)

Or, voilà une capacité de résistance dont n'était pas dotée Francesca. C'est donc à ce moment précis que *Troilus* et l'*Inferno* V commencent à diverger et que la réception de Boèce devient évidente. Criseyde est frappée par l'amour alors que Troilus passe triomphant sous sa fenêtre. Toutefois, là où Boccace faisait de cette scène un élément anecdotique (II, st. 82-83), Chaucer dédouble et renforce ce passage : Troilus passe ainsi deux fois devant Criseyde, une

³⁵ « la troupe où Didon rôde »

fois par pur hasard en revenant du combat (II, v. 610-651) et une seconde fois en suivant les consignes de Pandarus (II, v. 1247-1274). En élaborant cette double rencontre, Chaucer peut ainsi mettre en parallèle l'influence humaine et celle de la fortune (Mann, 1986/1988, 76). Or, si c'est bien la seconde scène qui apporte des certitudes à Criseyde quant à la nature de ses sentiments, le premier passage accidentel lui donne l'impression d'avoir bu un philtre d'amour. De même, il s'agit d'un pur hasard qui fait que Criseyde entend Antigone chanter une chanson répondant pratiquement point pour point à ses craintes (II, v. 899-903). Pandarus n'est donc plus vraiment l'instigateur de cette romance et il peut être également considéré comme un des instruments de la fortune. Ces notions de destinée et de providence, emprisonnant en apparence les personnages, est fondamentalement boétienne : dans *Consolatio Philosophiae*, Philosophie explique que le destin n'est que la manifestation de l'ordonnance de toutes choses par une providence intemporelle. Dans la mesure où les hommes sont des êtres temporels, ils n'ont qu'une vision tronquée du cours des événements, ce qui les pousse à croire que leur liberté d'action est fondamentalement limitée, voire inexistante. En réalité, Boèce souligne que la destinée ne doit pas être comprise comme l'imposition d'une volonté divine, bien au contraire : « The future is 'necessary' only in the sense that it exists (not pre-exists) in the a-temporal vision of divine providence, which beholds past, present and future in the timelessness of the eternal moment » (Mann, 1986/1988, 79). Autrement dit, les choses ne prennent toute leur dimension qu'à partir du moment où elles se sont produites, puisque seulement à ce moment-là des portions de providence sont perçues par l'observateur humain. La notion de chance ou de fortune dépend alors d'une question de perspective : Troilus est probablement passé de nombreuses fois dans cette même rue mais cette occurrence-ci, produite par le hasard, est différente car elle fait le lien entre la révélation de Pandarus à Criseyde, la réflexion de cette dernière et le retour du front de Troilus, et contribue ainsi à poser un chronotope partagé par les deux amants. Ce contraste entre la providence et la destinée donne au public de Chaucer la sensation que l'histoire pourrait évoluer différemment à chaque instant, créant à la fois suspense et réalisme.

Chaucer élabore de ce fait son histoire en parallèle à celle de Paolo et Francesca jusqu'au point où toutes ces correspondances prennent le contre-pied de la *Commedia*. Chaucer se place dans une perspective bien différente de celle proposée par Dante. En effet, en accord avec la doctrine thomiste, la *Commedia* présente une vision des âmes définitive et une connaissance complète de l'état moral du monde. Thomas d'Aquin soutient l'idée que

les âmes rejoignent tout de suite après la mort le poste qui leur est affecté définitivement pour leurs mérites (à l'exception de celles ayant besoin de la purification du Purgatoire) et que pour les bénis et les damnés, le jugement universel ne consiste qu'en une accentuation de leur état, étant donné qu'en récupérant leur corps elles seront capables de se délecter et souffrir avec une plus grande intensité. (Auerbach, 1963/2009, 79)

Chaucer, en revanche, comme nous avons pu le constater jusqu'à présent, se refuse à tomber dans l'absolu et le définitif. Il se fonde sur l'incertitude d'un monde en mouvement : la tradition définit, par exemple, le personnage de Criseyde par sa faute ; un absolu proche du jugement dantesque³⁶. Chaucer décide, par conséquent, d'entourer sa Criseyde d'un flou constant : le narrateur ne nous donne pas son âge et avoue ignorer si elle a des enfants ou pas. La nature même de sa tromperie semble obscure. Chaucer ne change donc rien à l'histoire telle qu'il l'a lue dans *Il Filostrato*, mais il souligne systématiquement le moindre doute, la moindre incertitude : il nous laisse ainsi des éléments suffisamment troubles pour nous empêcher de juger Criseyde et, sans jugement, celle-ci ne peut être condamnée à l'enfer (Taylor, 1989, 67). Par conséquent, ce qui est éternel chez Dante est ici temporel et sujet à changements.

Or, il s'agit là d'une évolution de premier plan dans l'histoire de la littérature. En effet, la *Commedia*, tout comme le *Roman de la Rose* ou *Piers Plowman*, est une œuvre éminemment symbolique. Le poème est construit comme une vision, interprétable de bien des façons (malgré l'insistance de Dante à suivre sa propre interprétation) et dans laquelle le temps semble exclu de l'action. La vision elle-même, dans le cas de Dante son pèlerinage, est relativement brève mais le souvenir de ce qui est vu est intemporel et induit tant la conversion du pèlerin, que la rédaction de son œuvre. Bakhtine souligne, à ce sujet, que « le temps réel de la vision et sa coïncidence avec un moment précis du temps biographique et historique (le temps de la vie humaine) porte un caractère purement symbolique » (Bakhtine, 1978, 302). La *Commedia* donne ainsi une synthèse critique d'une époque désormais finie, d'où le besoin d'étirer une vision du monde selon une verticalité reliant les cercles de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis : la logique temporelle de ce monde vertical est ainsi « la pure simultanété de toutes choses (ou la « coexistence de toutes choses dans l'éternité ») » (*Ibid.*, 303). Tout ce

³⁶ Criseyde s'inquiète d'ailleurs à juste titre après sa trahison du sort que lui réserve la postérité (V. v. 1054-1064).

qui est donc séparé sur terre par notre temporalité coexiste, que ce soit corps, lumière ou voix. Dante réduit, par conséquent, notre monde, afin de le voir et de le comprendre dans son ensemble, à un seul chronotope, le faisant ainsi exister en un même lieu, au même instant. Néanmoins, en dépit de cette verticalité de l'existence, tous les esprits que rencontre Dante semblent se définir par leur historicité et leur appartenance à une époque révolue (c'est par exemple le cas de Virgile). De plus, l'intégration à cette hiérarchie verticale de la conception dantesque de l'Histoire et de la politique détermine les images habitant ce monde à se placer sur « l'horizontale historique productive, [à] se disposer non de façon ascendante, mais en avant » (Bakhtine, 1978, 303-304). L'histoire, entre autres, de Paolo et Francesca donne ce sentiment d'une volonté de se déplacer temporellement « depuis un axe intemporel » (*Ibid.*, 304) expliquant, pour Bakhtine, la tension inhérente au monde visité par Dante.

Chaucer entreprend ainsi de se libérer de cette verticalité et propose dès *Troilus and Criseyde* de faire avancer ses personnages dans une autre direction, d'accroître une liberté déjà ressentie par la libération de leur voix respective. En présentant, par exemple, un choix possible entre deux narrations différentes, il ne fait que montrer l'influence des conventions sur l'expérience de lecture et ne valide aucunement l'une ou l'autre des interprétations. Le chronotope de la route devient alors l'un des éléments structurants de cette horizontalité de la narration, et il se retrouve, sans surprise, au cœur des *Canterbury Tales*. Ce refus de l'achèvement et cette muabilité temporelle permettent d'accroître la liberté des personnages mais également de les inscrire dans un cycle de vie relativement bref. Lorsque le Parlement troyen prend la décision d'échanger Criseyde contre le traître Anténor dans le Livre IV, Troilus reste sans voix et se trouve comparé à un arbre dénudé par le passage des saisons :

And as in wynter leves ben biraft,
Ech after other, til the tree be bare,
So that ther nys but bark and braunche ilaft,
Lith Troilus, byraft of ech welfare
(IV. v. 225-228)

Chaucer emprunte cette image à la *Commedia*, notamment à l'*Inferno* XIII où Dante décrit le châtement infligé à Pier della Vigna. Ce dernier se retrouve métamorphosé en buisson (« Uomini fummo, ed or siam fatti sterpi³⁷ », v. 37) dans le deuxième giron du septième cercle

³⁷ « Hommes nous fûmes ; nous voici broussailles »

parce qu'il s'est suicidé, et Dante ne se rend compte de cette transformation qu'en cueillant un de ses rameaux. Privé de leur forme humaine, les suicidés sont également incapables de communiquer comme des êtres vivants. Leur langage lui-même est déformé et semble mêlé au sang coulant de la blessure infligée par Dante (*Inf.* XIII, v. 40-45). Chaucer assimile cette image mais, dans le cas de Troilus, la dimension théologique du *contrapasso*³⁸ est ignorée. Troilus est comparé à un arbre et perd la capacité de s'exprimer (« His speche hym refer; unnethes myghte he seye », IV. v. 249), même s'il finit par surmonter sa peine. Chaucer met ainsi au premier plan de son histoire l'idée que seule la mort rend tout changement impossible : si Dante place son récit dans l'au-delà, c'est précisément pour se fonder sur cette idée d'un jugement final des âmes, Chaucer, au contraire, emprunte des éléments à la *Commedia* afin de démontrer que le statut de ses personnages diffère fondamentalement de celui que leur avait donné Dante (Taylor, 1989, 69). Francesca est condamnée à l'Enfer car son désir de transcendance est mal dirigé : tout comme elle, Troilus tente de faire de Criseyde son chemin d'accès au divin (les vers 1261-1267 du Livre III sont adaptés du *Par.* XXXIII, v. 13-18), ce qui fait du Livre III et de ses nombreuses références à l'*Inferno* V et à Guinizelli, la représentation d'un amour idéalisé censé mener au salut. De ce fait, cette utilisation de références dantesques dans une histoire se déroulant dans l'Antiquité « embodies a commentary on the *Commedia*, and it is in this respect that the utterly different surfaces of the two works, Christian and pagan, become important » (Taylor, 1989, 72). Chaucer met l'accent sur la dimension historique de son cadre narratif mais ne partage pas pour autant la volonté de Boccace de souligner la dimension païenne de ce monde. Sa médiévalisation de la *fin'amor* lui permet de rendre à l'amour humain ses lauriers, car même s'il peut mener à la damnation, c'est un élément essentiel de l'élévation spirituelle. Criseyde insiste ainsi sur le fait que ce sont bien les qualités morales de Troilus qui la font céder et non la luxure (IV. v. 1667-1673), et c'est cet amour qui fit naître chez Troilus ces valeurs nouvelles,

For he bicom the frendlieste wight,
The gentilest, and ek the mooste fre,
The thriftiest, and oon the beste knight
That in his tyme was or myghte be
(I. v. 1079-1082)

³⁸ Le *contrapasso* est une règle, semblable à la Loi du Talion, voulant que la peine infligée à un coupable soit contraire à sa faute.

Le cadre païen permet à Chaucer de sauver sa conception de l'amour humain qu'il présente comme étant moral mais limité (Taylor, 1989, 73-74). Paolo et Francesca ont commis l'irréparable en mettant au centre de leur relation l'amour humain dans un monde chrétien ; en revanche, Troilus et Criseyde habitent un monde dominé par la loi naturelle. Ils n'ont pas connaissance de Dieu dans la mesure où ils vivent avant l'Incarnation et font donc de leur amour le chemin vers la félicité éternelle. Le parallèle avec Didon continue alors jusqu'à la fin du poème, même si les rôles sont soudain inversés : Criseyde quitte la ville et trahit la personne qu'elle avait promis d'aimer, tandis que Troilus cherche et trouve la mort sur le champ de bataille. Cependant, l'amour a ennobli Troilus : il sort des limites du temps et de l'espace et se trouve séparé de son ancienne vie (contrairement à Paolo et Francesca, unis jusqu'en Enfer) et bien que son transfert « to the holughnesse of the eighthe spere » (V. v. 1809) reste obscur, il n'est jamais associé au sort de Didon, donnant son nom aux fautes commises dans le second cercle (Taylor, 1989, 74).

De tous les auteurs que Chaucer aurait pu adapter, Dante est sans conteste le plus redoutable tant l'autorité de la *Commedia* est écrasante. Là où il pouvait trouver des éléments à corriger et à améliorer chez Boccace, il ne trouva rien de tel chez Dante, si ce n'est une vision du monde et de la littérature différente de la sienne. Il entreprit par conséquent d'attaquer son processus d'authentification narratif afin de développer avec force dans *Troilus and Criseyde* ce qu'il avait déjà présenté dans *The House of Fame*, à savoir une vision du passé vue à travers le prisme de la lecture et de son écho dans l'esprit humain. Le rapport entre le narrateur et l'histoire permet à Chaucer de mettre en lumière toute l'ambiguïté de la *Commedia* : l'aspect historique censé crédibiliser le récit devient de plus en plus embarrassant dans les derniers livres en raison de l'implication émotionnelle du narrateur. Cette disparité entre intentions et actions est alors au centre du poème : le narrateur nous promet de retranscrire fidèlement son auteur, tout en s'attardant sur l'histoire d'amour de ses protagonistes et en défendant Criseyde. Ce faisant, il échoue à la fois en tant qu'historien et témoin imaginaire, or cet échec, voulu par Chaucer, est là pour souligner que les désirs d'un narrateur ne peuvent faire autrement qu'altérer l'intégrité de son message, en bien ou en mal. Tout comme la *Commedia*, *Troilus* est une œuvre basée sur la mémoire, mémoire de Dante se remémorant son voyage dans un cas, mémoire du narrateur se souvenant de sa lecture dans l'autre. Or, nul homme n'a la capacité de rendre aussi fidèlement autant de matière, chose que Dante reconnaît plusieurs fois mais dépasse à la fin du *Paradiso* en acquérant la pureté

langagière et spirituelle nécessaire à la retranscription de son aventure. Son rôle de *scriba Dei* lui donne la légitimité nécessaire afin « ch'una favilla sol della tua gloria / possa leasciare alla futura gente³⁹ » (*Par.* XXXIII, v. 71-72). En déstabilisant son authentification narrative, Chaucer remet en question la véracité d'une telle expérience retranscrite par une fiction : « The *Troilus* warns us that when a narrator claims to attain anything he so strongly desires, we must suspect precisely because of the strength of his desire » (Taylor, 1989, 131). La notion de désir est fondamentalement liée à une implication personnelle de l'auteur. Dante prétend joindre récit objectif et commentaire subjectif, fiction et Histoire, tout en souhaitant nous orienter vers la bonne voie. Chaucer, de son côté demeure sceptique.

De même, le passage d'une vision onirique à un mode de représentation pseudo-historique donna l'occasion à Chaucer dans *Troilus and Criseyde* de réhabiliter une image de l'amour courtois mis à mal par la *Commedia* et de souligner les effets moraux de la littérature. Dante établit, en effet, une distinction très stricte entre deux formes d'amour, l'une menant à la perdition (c'est le cas de Paolo et Francesca) et l'autre au salut (Béatrice). Voilà pourquoi le Florentin insiste tant sur son rôle de *galeotto* afin que le public ne perde pas de vue le véritable message du poème. Toutefois, le cadre païen de *Troilus* donna l'opportunité à Chaucer de mettre une certaine distance entre son sujet et son public, tout en lui présentant une vision du monde plus libre et didactique. Chaucer fit, en d'autres termes, de la *Commedia* le *galeotto* de *Troilus* puisque l'œuvre de Dante lui donna les outils nécessaires à la réalisation de sa propre transcendance. En faisant fusionner l'*Inferno* V et le *Paradiso* dans un monde païen, Chaucer rendit toute sa valeur à la *fin'amor* sans pour autant oublier ses limites (comme le montre la relation entre la fin de *Troilus* et le mythe de Didon) et illustra par là même une certaine inquiétude des effets moraux de la littérature. Le lecteur de la *Commedia* ne partageant pas les aspirations religieuses de Dante risque de s'y perdre, tout comme Francesca fut perdue par la lecture de *Lancelot*.

C'est, pour conclure, par cet approfondissement dialogique et cette polyphonie, rendus possible par une vision folklorique d'un monde perpétuellement en mouvement, que Chaucer répondit à Dante tout en donnant à sa poésie un aspect résolument moderne. En liant les origines mêmes du genre romanesque à plusieurs siècles d'évolution de la culture et de la littérature européennes, il participa à la création progressive du roman historique tel que nous le connaissons aujourd'hui. Comme le remarque Boitani, Chaucer semblait prêt à transformer

³⁹ « que je puisse laisser aux gens futurs / au moins une étincelle de ta gloire ! »

Il Filostrato en un opéra de Verdi ou de Bellini tant cette libération de la voix des personnages préfigurait le roman des siècles suivants :

le complesse reazioni femminili, i dibattiti interiori di Criseida son quasi un'anticipazione di Pamela e Clarissa, o addirittura di Virginia Woolf; le brillanti scene di dialogo fra Pandaro e Criseida paiono adombrare Jane Austen; l'indecisione, la paralisi, il monologo filosofico ed esistenziale di Troilo preannunciano l'eroe moderno per eccellenza, Amleto⁴⁰ [...]. (Boitani, 2007, 328)

En se proclamant « sesto cotanto senno⁴¹ » (*Inf.* IV, v. 102) à la fin de *Troilus and Criseyde*, Chaucer nous fait donc comprendre qu'il n'est plus le jeune poète naviguant dans un océan d'influences littéraires. Désormais capable de tenir le cap de sa propre embarcation, il est plus que jamais décidé à montrer ses talents de compilateur et d'innovateur en abandonnant le lyrisme du modèle allégorique courtois. *The Legend of Good Women* marque alors la fin d'une étape importante de la carrière de Chaucer, étape du dépassement progressif des sources, ainsi que le début du voyage sur la route séparant le Tabard de Southwark et Canterbury.

⁴⁰ « les réactions féminines complexes, les débats intérieurs de Criseyde anticipent presque Pamela et Clarissa, ou même Virginia Wolf ; les brillantes scènes de dialogue entre Pandarus et Criseyda pourraient faire de l'ombre à Jane Austen ; l'indécision, la paralysie, le monologue philosophique et existentiel de Troilus annoncent le héros moderne par excellence, Hamlet. »

⁴¹ « parmi eux le sixième ». Référence à sa liste de poètes à la fin de *Troilus*, V. v. 1786-1792.

V. Hybridation et indépendance poétique dans *The Legend of Good Women*

Bien que *The Legend of Good Women* fasse partie intégrante de ce qui est communément défini comme le canon chaucérien, ce poème reste bien souvent ignoré ou sous-estimé par la critique. Ayant été rédigé quelque temps après *Troilus and Criseyde*, il occupe en effet une position difficile, nous en conviendrons, dans la carrière de Chaucer, puisqu'il fait suite à une œuvre majeure de la littérature anglaise et préfigure par sa forme *The Canterbury Tales*. Nous avons donc coutume de voir cette association de légendes mettant en valeur des femmes vertueuses comme une œuvre répétitive et lassante, pleine d'éléments disparates et qui aurait, selon certains critiques, lassé Chaucer lui-même, ce qui expliquerait son inachèvement¹. Pourtant, la taille même du poème (uniquement dépassé en nombre de vers par *Troilus* et les *Canterbury Tales*) montre l'ambition et le désir de Chaucer de réaliser une œuvre de premier plan. De même, l'existence de deux prologues (le « F² » daterait de 1386 et le « G³ » de 1394) révèle que l'intérêt du poète pour ces légendes ne s'était pas estompé autant que nous voudrions le croire. D'aucuns ont également suggéré au fil des ans qu'il pourrait s'agir d'une commande royale. Toutefois, ces hypothèses quant à l'origine du poème s'avèrent anecdotiques dans le cadre de notre analyse.

Laissant donc de côté le mode de représentation pseudo-historique emprunté au *Filostrato* au profit du cadre plus familier de la vision onirique courtoise, Chaucer se présente dès les premiers vers du Prologue comme un serviteur de la *fin'amor* aimant la lecture plus que tout, à part peut-être admirer les pâquerettes lorsqu'enfin arrive le moi de Mai. Après avoir contemplé l'une de ces fleurs jusqu'au coucher du soleil, le narrateur entreprend de regagner sa demeure pour trouver le sommeil sur une couche préparée pour l'occasion dans son jardin. Une fois le cadre du rêve mis en place, le narrateur se retrouve alors confronté en songe au Dieu Amour, sa reine Alceste et ses suivantes et voit toute sa carrière artistique littéralement jetée aux orties par une divinité n'appréciant guère son traitement des femmes et de l'amour dans sa traduction du *Roman de la Rose* ou encore dans *Troilus and Criseyde*. Le narrateur évite, cependant, le châtiment divin grâce à l'intervention d'Alceste qui lui offre la possibilité de se racheter en composant jusqu'à la fin de ses jours un légendaire regroupant les

¹ Voir, tout particulièrement, à ce sujet, « The Legend of Chaucer's Boredom » (Frank, 1972, 189-210).

² Oxford, Bodleian Library, Fairfax 16

³ Cambridge University Library, Gg.4.27

hagiographies de dames vertueuses, en commençant bien évidemment par Cléopâtre. Le narrateur accepte donc cette tâche et se plonge une fois de plus dans ses livres.

Bien que Chaucer semble suivre à la lettre les conventions courtoises dans son Prologue, le véritable objet de cette collection de légendes est en réalité bien différent. Écrit en apparence comme une simple palinodie de *Troilus and Criseyde*, le légendaire est en réalité une œuvre capitale et bien plus novatrice que la critique aime le penser. L'année 1386 marque en effet pour notre auteur un moment propice à un renouveau créatif : en faisant la synthèse d'une carrière littéraire n'ayant pourtant pas de quoi faire rougir (Chaucer livre dans le Prologue un catalogue contenant *The Book of the Duchess*, *The House of Fame*, *The Parliament of Fowls*, *Troilus and Criseyde*, *Palamon and Arcite*, « the lyf [...] of Seynt Cecile », une traduction de Boèce, du *Roman de la Rose* ainsi que de nombreuses « balades, roundels, virelays » F. v. 417-441 ; G. v. 405-431), il tourne une page et montre sa détermination à œuvrer désormais à quelque chose de différent. Chacun des poèmes cités dans cette liste est ainsi représentatif de son succès dans un genre ou mode poétique particulier et s'avère de même révélateur d'une des caractéristiques de Chaucer : « Having found the way to success in a form, Chaucer never repeated the pattern. Indeed, his habit seems to have been to toss a particular kind of poem aside once he had explored its possibilities and solved the problem it posed⁴. » (Frank, 1972, 3) De fait, après avoir poussé la vision onirique dans ses derniers retranchements avec *Parliament of Fowls*, il l'abandonna au profit d'un autre cadre narratif et d'une autre expérience poétique dans *Troilus*. Son retour dans le Prologue de *Good Women*, alors même que Chaucer basculait d'une poésie lyrique à une poésie narrative, ne peut être significatif que d'une critique des conventions dont il tente désormais de se libérer. Ainsi, comme le souligne M.C.E. Shaner, « The unfinished condition of the poem as it has come down to us is no more an indication that Chaucer abandoned it in distaste than is the unfinished state of *The House of Fame* or, for that matter, of *The Canterbury Tales* » (Chaucer *et al.*, 1987, 587). Car associer l'inachèvement de *Good Women* à ces autres poèmes implique de considérer cette fin inattendue comme contraire à la volonté du poète. Pourtant, la présence d'une version G du Prologue montre que le temps ou la lassitude ne furent pas forcément les raisons de cet abandon. L'ennui apparemment grandissant du narrateur est, dans cette optique, révélateur de la posture narrative de Chaucer dans le poème.

⁴ Ceci explique en partie son abandon de certains poèmes. *The House of Fame* est par exemple inachevé dans la mesure où il n'apporte pas de conclusion logique aux aventures de son narrateur ; il est cependant évident que le poème est achevé sur le plan thématique.

Le légendaire reste, par conséquent, une œuvre de premier plan, symbole de la maturité artistique d'un Chaucer ayant intégré son héritage culturel et littéraire au point de pouvoir jouer avec les conventions et les genres et continuant, grâce à un effet d'hybridation, de poser un regard critique sur la « vanité dangereuse de la littérature » (Chaucer *et al.*, 2010, 12). En se libérant ainsi définitivement des contraintes inhérentes à un genre littéraire, Chaucer montre sa volonté de composer des œuvres variées, dont la richesse polyphonique ne dépendrait plus nécessairement de la relation dialogique du narrateur avec un univers spécifique. Au contraire, il se donne désormais les moyens d'associer des récits brefs, jonglant avec les genres, les tons et les effets de façon à produire une narration dans laquelle différentes voix se croisent, s'entrechoquent et se répondent. Le fil conducteur et unifiant du poème ne dépend plus alors d'une trame narrative unique mais de la capacité de l'art gothique à juxtaposer des éléments et, à guider le regard d'un détail à l'autre (Muscatine, 1957/1969, 168)⁵.

A. Prologue : vision onirique et poésie narrative

Le retour de Chaucer dans un monde dont les conventions ont longtemps guidé son évolution créatrice est sans conteste la clé permettant de comprendre le Prologue et les légendes qu'il annonce. Nous l'avons vu, le fait qu'il choisisse de composer dans les limites imposées par l'allégorie de l'amour alors même qu'il tentait de s'en libérer n'est pas innocent, ce qui implique de lire ce Prologue en tenant compte de cette spécificité.

Contrairement au reste du légendaire, le Prologue a longtemps été loué par la critique comme l'un des meilleurs exemples de poésie courtoise produite par Chaucer. Toutefois, c'est précisément le charme apparent de cette vision qui désoriente le lecteur et lui fait perdre de vue le véritable objet de ce Prologue, à savoir qu'il s'agit d'une introduction et non d'une œuvre indépendante du reste du corpus. En effet, l'étonnement du public « est créé par l'écart entre le texte qu'il découvre et l'horizon d'attente que la matrice littéraire lui avait fait imaginer » (Chaucer *et al.*, 2010, 1353). Il est vrai que la différence entre les légendes et le Prologue est frappante dans la mesure où Chaucer ne présente aucun de ses récits suivants

⁵ Pétrarque expérimenta également cette structure narrative dans ses *Rime Sparse*, un recueil de poèmes très différents mais restant liés les uns aux autres, ce qui a pour résultat une œuvre « that depends not upon narrative (even the obvious chronological order is never strictly observed), but upon a highly wrought tissue of verbal cross-references and echoes » (Kirkpatrick, 1983/1985, 204).

dans le cadre de la vision onirique et ne fait quasiment plus usage des codes de la *fin'amor*. Or, cette rupture n'est pas accidentelle et ne résulte aucunement d'une maladresse artistique. Bien au contraire, il s'agit d'un effet délibérément produit par Chaucer afin de nous annoncer et de justifier sa transition d'une poésie lyrique à une poésie narrative.

L'aspect conventionnel du Prologue indique donc sa volonté de changer de cap littéraire. Cependant, si la lecture de ses poèmes précédents nous a appris une chose, c'est bien de nous méfier lorsque Chaucer semble aller droit au but. Le poète s'étant lancé dans la composition de ce Prologue est ainsi très loin du jeune homme tentant d'assimiler ses influences courtoises dans *The Book of the Duchess*. Il est, de fait, particulièrement suspect de voir autant d'éléments empruntés au *Roman de la Rose*, à la poésie de Froissart, Machaut et Deschamps se succéder de la sorte en seulement quelques vers. L'œuvre germinale de Guillaume de Lorris et Jean de Meun est même au centre du Prologue tant par ses influences courtoises que par la traduction qui cause, en partie, le courroux d'Amour. La référence aux figures allégoriques du *Roman* lors de l'envol des oiseaux renforce de cette façon l'atmosphère conventionnelle du Prologue : là où les compagnons des chevêches (oiseaux connus pour leur perfidie⁶) avaient fait de Danger leur maître,

[...] Pitee, thurgh his stronge gentil myght,
Forgaf, and made Mercy passen Ryght,
Thurgh innocence and ruled Curtesye.
(F. v. 161-163)

De même, l'amour du narrateur pour les pâquerettes⁷, qu'il peut contempler des journées entières, est pour Chaucer un moyen supplémentaire de renforcer l'atmosphère, tant l'imagerie associée à la fleur est présente dans la littérature courtoise. En effet, aussi bien Machaut (*Dit de la marguerite, Dit de la fleur de lis et de la marguerite*) que Froissart (*Dittié de la flour de la marguerite, Paradis d'amour*) et Deschamps (*Lai de Franchise*) ont œuvré à l'élaboration de cette tradition. Mais c'est également, pour Frank, une séquence d'adieu à la *fin'amor* d'un poète ayant fait le tour de la question et qui n'écrirait plus jamais dans le genre ayant fait sa renommée (Frank, 1972, 21). L'épisode de la confrontation de la feuille et de la

⁶ Voir « The Squire's Tale » (V. v. 648).

⁷ « Daysyes », dans le texte, signifie littéralement « marguerite » mais la fleur décrite par Chaucer correspond plus à la pâquerette, aussi nommée « petite marguerite ».

fleur (F. v. 69-72 ; G. v. 61-75) est, à ce titre, emblématique d'une approche de plus en plus parodique du genre. Les courtisans de Richard II avaient pris l'habitude en Mai de voir s'opposer les chevaliers de l'ordre de la Fleur et de l'ordre de la Feuille (Chaucer *et al.*, 2010, 1377), chacun défendant les qualités de son emblème, or voilà que Chaucer nous prie de considérer son intérêt pour la fleur comme étranger à ce culte. Cependant, cette volonté de n'être associé à aucun ordre n'est pas accidentelle : « If his plea avoids the necessity of taking sides, it also denies involvement. » (Frank, 1972, 21) Et, bien que les cultes soient liés à une forme d'amour et donc à un jeu de valeurs différent, la vénération du narrateur pour la fleur semble être une fin en soi. Contrairement à la rose du *Roman* ou à la marguerite des autres poètes français, la pâquerette de Chaucer n'est pas une représentation allégorique de sa Dame. Toutes les conventions et tous les mouvements émotionnels liés à la *fin'amor* sont invoqués, mais la totalité de la séquence reste orientée vers la fleur, ce qui lui donne, au vu du langage hyperbolique utilisé, un effet comique. Le narrateur se lève ainsi à l'aube pour voir « she that is of alle floures flour » (F. v. 53 ; G. v. 55) s'étirer vers le soleil. Sa simple vision adoucit toutes ses peines (F. v. 50-51) et renouvelle constamment son amour (F. v. 56). Il lui fait également révérence (F. v. 50-52) mais se lamente que son anglais soit trop limité pour décrire sa beauté : « Allas, that I ne had Englyssh, ryme or prose, / Suffisant this flour to preyse aryght! » (F. v. 66-67 ou G. v. 59-60). Ainsi, là où Guillaume de Lorris allégorisait par étapes la rose, passant d'une représentation de la Dame, à une simple fleur puis à l'idéalisation de l'accomplissement de sa quête, Chaucer se contente de mettre tout son lyrisme au service d'une pâquerette, ce qui le préserve constamment de l'expérience courtoise. En effet, si sa dévotion pour la fleur avait été transférée à Alceste lorsqu'enfin débute la vision onirique, cela aurait sauvé toute la séquence précédente du filtre comique appliqué par le poète. Or ce n'est pas le cas. La fleur sert de moteur à l'action dès l'instant où elle prend la forme d'Alceste ; néanmoins la relation du narrateur avec cette dernière demeure formelle, comme le prouve sa description lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois :

The god of Love, and in his hand a quene,
And she was clad in real habit grene.
A fret of gold she hadde next her heer,
And upon that a whit corowne she beer
With flourouns smale, and I shal nat lye;
For al the world, ryght as a dayesye
Ycoroured ys with white leves lyte,
So were the flowrouns of hire coroune white.

(F. v. 213-220)

Il fait par la suite allusion à sa beauté et compose une ballade en son honneur (F. v. 249-269 ; G. v. 203-223), mais ne découvre son identité que plusieurs centaines de vers plus loin, ce qui permet ainsi de conserver une équivalence picturale et non émotionnelle entre Alceste et la fleur (Frank, 1972, 24).

Chaucer a toujours fait montre d'une grande révérence envers les livres, même s'il a, à plusieurs reprises, attaqué une certaine vision de la littérature. En effet, là où Dante avait élevé le livre au début du XIV^e siècle, notamment dans l'*Inferno* V, en tant qu'objet consacrant l'amour, le péché et la damnation éternelle, Chaucer le transforme radicalement et « consecrates it as the key and integrating element of the dream experience – one of the fundamental activities of the human psyche – and of the creative process itself » (Boitani, 1986/1988, 41). Il remet ainsi dès les premiers vers en question l'autorité des livres par rapport à l'expérience personnelle, mais concède néanmoins qu'en l'absence d'autre preuve il nous faut croire et honorer leur enseignement (F. v. 27-28). Nous savons quels genres de joies et de tourments nous attendent au Paradis et en Enfer, même si nul n'a véritablement franchi leurs portes. Après tout, « Bernard the monk ne saugh nat all, pardee! » (F. v. 16). En défendant de cette façon les livres, Chaucer met ainsi une nouvelle fois en place une sous-structure littéraire devant soutenir sa création (Frank, 1972, 13). Les dames vertueuses du légendaire n'existent par exemple qu'au cœur de ces « olde appreved stories » (F et G. v. 21), ce qui fait de *Good Women* un acte fort de préservation et de propagation des classiques. Contrairement à son habitude, le poète ne fait preuve d'aucune ironie mais évoque au contraire sa dévotion envers la poésie de l'Antiquité, comme il le fit en conclusion de *Troilus and Criseyde* (V. v. 1789-1792). En d'autres termes, le livre est, pour Chaucer, un objet certes faillible, mais digne du plus grand respect tant son importance pour la transmission de notre

Histoire est essentielle (« if that olde bokes were aweye, / Yloren were of remembraunce the keye » F. v. 25-26). Le livre permet ainsi la sauvegarde de notre passé sous toutes ses formes, comme le montre précisément *The House of Fame*, tout en stimulant la création artistique des générations futures (*Parliament of Fowls*, v. 24-25). Il n'est donc pas surprenant que Chaucer fasse des livres la cause de son péché dans *Good Women* mais également de sa pénitence puisqu'il devra puiser dans ses « sixty bokes olde and newe » (G. v. 273) les récits composant son recueil. Toutefois, contrairement à Boccace qui s'était contenté de créer des œuvres dont la dimension encyclopédique et didactique n'avait que peu d'intérêt artistique (*De Casibus Virorum Illustrium, De Claris Mulieribus*), Chaucer s'empare de la substance même des textes de Virgile ou d'Ovide afin d'y insuffler sa propre voix au sein d'une narration bivocale.

La vision onirique est, par conséquent, l'une des créations les plus paradoxales de Chaucer. Tout comme pour la séquence de la fleur, il semble mettre une énergie étonnante dans l'élaboration d'un milieu courtois ne débouchant sur aucune contemplation émotionnelle. Tous les éléments nécessaires sont bel et bien présents (Dieu de l'amour, sa délicate reine vêtue d'or, de vert et de blanc, ses suivantes toutes plus gracieuses les unes que les autres, la balade composée pour l'occasion...), mais la conclusion de cet instant de grâce n'est autre qu'une discussion littéraire entre les instances de la *fin'amor* et le poète, laissant cette douce création « go to waste, like an elegant wedding cake left melting in the hot sun » (Frank, 1972, 26). Cette discussion permet ainsi de mettre en mouvement le légendaire lui-même, puisque c'est au cours de cette rencontre qu'Amour reproche au narrateur d'avoir traduit et composé des poèmes hérétiques (F. v. 330 ; G. v. 256) incitant les gens à se méfier des femmes et de l'amour. Il devient alors peu à peu évident que Chaucer a tendu un piège à son public en lui faisant croire que *The Legend of Good Women* prendrait place dans le cadre familial et réconfortant de la *fin'amor*. Or, si l'on considère l'œuvre dans son ensemble, il n'en est rien. Les récits que Chaucer nous propose traitent de séduction cynique, de torture, de viol, de désespoir et de violence, autant de thèmes étrangers et contraires au code courtois. Chaucer nous guide donc en réalité dans le jardin de Déduit et, après nous avoir présentés à ses habitants les plus emblématiques, entreprend de sauter le mur d'enceinte et de prendre la route de Canterbury. Cependant, bien qu'en apparence comique, ce retournement de situation n'a rien d'ironique dans la mesure où Chaucer cerne avec une étonnante modernité les problèmes de la création littéraire.

Nous l'avons vu, il se sent responsable en tant qu'auteur de la transmission de notre Histoire et de notre culture mais ne désire pas pour autant être entravé par le poids de cet héritage. La *Commedia* lui avait ainsi offert par le passé l'opportunité de poser un regard critique sur les dangers d'une certaine forme de traditionalisme littéraire et lui avait même permis de prendre conscience de tout le potentiel de l'art poétique. Il avait pour cela retourné à maintes reprises la *Commedia* contre elle-même afin de souligner en quoi sa vision du monde et de l'art s'opposait à celle de Dante. Cet apprentissage ayant désormais atteint sa maturité, Chaucer peut se libérer et dépasser toutes ses influences courtoises, montrant, notamment avec la ballade, en quoi certaines traditions peuvent « figer le vécu réel [...] autour d'un cliché et le transformer en stéréotype » (Chaucer *et al.*, 2010, 1358). Le fait qu'Amour l'accuse d'hérésie n'est par conséquent pas accidentel puisque cela soulève la question de la liberté d'expression de l'artiste, sujet tout aussi problématique aujourd'hui que dans les années 1380. Et même si Alceste intervient pour le soutenir, sa défense n'est pas exactement ce que nous pourrions qualifier d'élogieuse : elle avance qu'étant simple d'esprit, il ne réalisait pas ce qu'il faisait (F. v. 362-363 ; G. v. 340-341), qu'il répondait à des commandes, qu'il ne faisait que traduire sans réfléchir « of what matere he take » (F. v. 365 ; G. v. 343). La relation de l'auteur médiéval et de sa matière première, c'est-à-dire les textes formant le corpus qu'il traduit ou adapte, est alors remise au premier plan. Rappelons, en effet, que l'herméneutique n'abordait pas le concept de traduction comme nous le faisons aujourd'hui : l'auteur médiéval était avant tout un transmetteur. Il existe, par exemple, une différence considérable entre sa traduction du *Roman de la Rose* et son adaptation du *Filostrato*, pourtant Alceste semble les mettre tous deux au même niveau. De même, en faisant la liste de ses œuvres, elle ne fait pas de distinction entre l'œuvre originale qu'est *The House of Fame* et, par exemple, *The Book of the Duchess*. Les deux activités étaient donc pour Chaucer semblables et faisaient partie d'un même élan de transmission : Alceste nous dit à titre d'illustration qu'il « maad the lyf also of Seynt Cecile » (F. v. 426 ; G. v. 416) alors que la deuxième nonne avouera qu'il s'agit d'une « translacioun » (VIII. v. 25). Frank explique ainsi que « The act of finding material involves not merely the poet's learning or the act of discovery through reading but the act of selecting, the act of choice. What this becomes, finally, is an act of intense imaginative response » (Frank, 1972, 32). Le « grand traducteur » accepte donc de faire pénitence et d'exécuter la commande d'Amour, sachant pertinemment que toute évolution créatrice devrait faire face au blocage d'une partie de son public. Amour en est l'exemple même, puisqu'en jugeant de la sorte *Troilus and Criseyde* et le *Roman de la Rose*, il montre qu'il a interprété de travers ces poèmes en se laissant uniquement guider par

ses critères esthétiques et éthiques⁸. Sa réaction frise l'extrémisme, ce qui contraint Alceste de lui rappeler de ne pas être « lyk tirauntz of Lumbardye, / That han no reward but at tyrannye » (F. v. 374-375 ; G. v. 354-355). La tâche de l'auteur est donc des plus complexes puisqu'il doit tenir compte de ce facteur, et il n'est alors pas difficile d'imaginer Chaucer se demandant : « Comment l'œuvre sera-t-elle perçue, que ce soit par ses contemporains ou par les générations à venir ? [...] De quel droit de réponse et de quelle immunité l'écrivain jouit-il ? Le mieux ne serait-il pas de persister dans ce rôle de personnage falot et de simuler le repentir ? » (Chaucer *et al.*, 2010, 1358). Car ce qui est finalement au cœur de ce Prologue et de cette vision onirique est bien le fait que Chaucer s'élabore de toutes pièces un prétexte pour innover poétiquement.

Cette persistance d'un personnage en apparence falot montre toute la particularité de la stratégie narrative de ce Prologue. Car, comme nous avons pu le constater, la notion d'« apparence » est primordiale : Chaucer développe une introduction répondant esthétiquement aux conventions courtoises mais ne s'implique jamais sur le plan émotionnel. De ce fait, la narration à la première personne dont il fait usage se définit également par sa relation superficielle avec le « je » de la *fin'amor*. En effet, si la tradition a jusqu'alors mis au cœur du dispositif courtois un jeune amant inexpérimenté d'une vingtaine d'années se retrouvant soudain confronté à Amour (l'exemple du *Roman de la Rose* fait une nouvelle fois école), il est évident que cela ne s'applique plus à Chaucer. Même si ce dernier s'est toujours présenté par le biais de sa *persona* poétique comme un personnage ventripotent et incompetent aussi bien en amour qu'en poésie, son âge n'avait jamais été un problème. Or, lorsqu'il compose *The Legend of Good Women*, le poète a plus du double de l'âge du héros de Guillaume de Lorris. Et bien que son ami et confrère John Gower fasse référence à Chaucer dans son *Confessio Amantis* comme l'un des serviteurs de Vénus, le mettant même au défi de composer à son tour un testament d'amour (défi supprimé par Gower entre 1390 et 1391⁹), il ne peut s'empêcher de faire allusion à leurs âges respectifs. Vénus explique ainsi dans le Livre VIII :

⁸ Cette possible réaction montre que ces œuvres évitent la monologie.

⁹ Voir Annexe 5.

“Lo”, thus she said, “Iohan Gower,
Now thou art atte laste caste.
Thus have I for thin ese caste
That thou no more of love seche.
Bot my will is, that thou beseche
And pray herafter for the pees,
And that thou make a plein relees
To love which taketh litel hede
Of olde men upon the nede
(Gower, 1889, 442)

De fait, lorsque Chaucer entreprit de modifier son Prologue, il fit une remarque qui pourrait bien résulter des insinuations de Gower (Chaucer *et al.*, 2010, 1351). Là où il avait dans un premier temps écrit « For thogh thou reneyed hast my lay, / As other wrecches han doon many a day » (F. v. 336-337), il précise, quelques années plus tard, « Although thow reneyed hast my lay, / As othere olde foles many a day » (G. v. 314-315). En d’autres termes, en se faisant reprocher son âge par Amour il accentue la fissure existant dans la vision onirique, ce qui permet d’ouvrir encore davantage le poème vers un tout autre horizon littéraire.

Il continue donc apparemment d’utiliser le masque poétique présent dans ses poèmes depuis *The House of Fame*. Pourtant, contrairement à son habitude, la voix du narrateur ne va pas s’effacer au profit d’une relation dialogique entre les différents personnages de la vision. Même s’il fait l’objet de blagues, le narrateur ne se met pas en avant grâce à la comédie ; au contraire, Chaucer, en faisant le point sur sa carrière artistique, se met en scène d’une façon tout à fait unique afin de défendre et de justifier ce qu’il est sur le point d’accomplir avec ce recueil de légendes. Prouvant une nouvelle fois que son légendaire n’emprunte rien au confort courtois, il souligne, par exemple, dans la version G du Prologue, les éléments qui seraient à même de gêner le public, tels que la violence (v. 290-293), l’aspect païen étranger à la morale chrétienne (v. 296-293)¹⁰, et en fait pénitence. Le Chaucer auquel nous sommes confrontés dans ces premiers vers n’est donc pas le narrateur-témoin de ses dernières œuvres mais bien le narrateur-auteur. En nous faisant croire qu’il écrit en réponse aux commandements du dieu Amour, il s’offre la liberté nécessaire pour écrire ce qu’il a désormais envie d’écrire et

¹⁰ Les personnages de *Troilus and Criseyde* étaient également païens, toutefois leurs actions dépendaient plus de leur rôle respectif vis-à-vis du code courtois que de leur ignorance des valeurs chrétiennes.

acquérir une certaine indépendance créatrice : « Once freed, Chaucer could work with material yet more alien, material even richer in possibilities for an artist of his widely ranging interests and varied talents : secular legend, folk tale, beast fable, fabliau. » (Frank, 1972, 35) En d'autres termes, il sacrifie momentanément la relation dialogique qu'il avait développée avec son univers au profit d'une œuvre expérimentale dans laquelle la polyphonie et la cacophonie sont rendues possibles non plus seulement par les voix des personnages mais par hybridation.

Cette innovation artistique est amenée par le passage d'une poésie lyrique à une poésie narrative. En effet, la poésie courtoise, et en particulier la poésie onirique, n'a que faire des spécificités inhérentes à un mode poétique se focalisant avant toute chose sur le déroulement du récit. La notion de mouvement dans une vision onirique dépend généralement d'une évolution des sentiments ou de leur exposition, eux-mêmes établis par une expression lyrique, ce qui ne laisse que peu de place aux déroulements narratifs (Frank, 1972, 4). Ces derniers sont ainsi souvent réduits au rôle de transition entre *exempla* ou étapes du discours. La poésie narrative pure n'est, par conséquent, guère adaptée à la vision onirique étant donné qu'elle ne peut exploiter convenablement les éléments structurants du rêve, ainsi que l'expérience personnelle qui doit à la fois valider et dramatiser le message par la présence d'un narrateur-témoin. Toutes les incohérences de la vision ne sont pas adaptées à la progression logique d'une structure narrative : « Relatively logical or chronological linear movement is not necessary within a dream ; indeed, it may be said to be wasted there. » (*Ibid.*) Chaucer semble d'ailleurs annoncer cette évolution dès ses premiers vers en rappelant « That ther nis noon dwellyng in this contree / That eyther hath in hevne or helle ybe » (F et G. v. 5-6) : même s'il décide de croire aux pouvoirs de la littérature, il nous dit également que les incohérences de la poésie onirique vont céder leur place à une poésie narrative dont l'objectif va être l'élaboration de courts récits logiques. Or, Chaucer est plus connu pour ses amplifications que pour sa brièveté. Ses intrigues, empruntées ici et là, sont habituellement simples mais il développe et élabore son cadre au point de risquer de détruire l'unité artistique du poème. En décidant de se tourner vers l'abréviation et en condensant sa narration, il se livre à un exercice difficile. L'artiste narratif doit non seulement ne jamais perdre de vue l'effet qu'il désire produire mais également distinguer ce qui est ou non essentiel à sa narration, afin de créer un récit dont la longueur correspond parfaitement. Si le récit est trop court, il ne disposera pas de suffisamment de matière pour alimenter l'effet souhaité et, de même, s'il est trop long, l'effet

sera produit puis étouffé par l'information superflue. Il n'est donc pas surprenant de voir Amour ordonner à Chaucer à propos de Cléopâtre de répéter uniquement « of al hir lyf the grete » (F. v. 574), sans quoi il risquerait de passer le restant de sa vie à compiler ces légendes.

L'introduction de ce nouveau mode poétique est également accompagnée par une nouvelle versification, mieux adaptée à cette recherche d'efficacité narrative. Chaucer a déjà prouvé par le passé son agilité aussi bien avec l'octosyllabe à rime plate qu'avec la rime royale, traitant notamment avec cette dernière dialogue et action sans être handicapé par sa rigidité. Mais une poésie narrative efficace requiert une versification plus flexible. En optant pour des décasyllabes à rime plate, Chaucer conserve une certaine familiarité puisqu'il coupe une strophe royale en deux, conservant l'agencement des quatre derniers vers (ababbcc) et s'offre par là même une plus grande liberté de mouvement. Il n'est plus contraint d'amplifier de manière à remplir ces strophes de sept vers (même s'il faut admettre que Chaucer n'a jamais été du genre à se livrer au « remplissage ») et parvient de la sorte à faire avancer chaque récit plus rapidement (Frank, 1972, 175).

B. Exercice de style : de l'improvisation à l'abréviation

Les premières légendes que nous rencontrons dans *Good Women* sont souvent considérées par la critique comme des échecs artistiques révélant la faiblesse globale du légendaire. Cependant, en nous focalisant uniquement sur les aspects négatifs de ces premiers récits, nous avons perdu de vue ce qu'ils représentent, à savoir un pur exercice de style mettant l'auteur face à ses sources. Les légendes de « Cléopâtre », « Thisbé » et « Didon » forment un groupe à part dans lequel Chaucer tente visiblement de dompter les spécificités de la poésie narrative brève en passant successivement de l'improvisation, lorsque sa matière s'avère trop légère, à l'abréviation. Cette première phase est, par conséquent, d'une grande importance, puisqu'elle permet au poète de se former à l'utilisation d'un tout nouveau mode poétique. Les légendes formant le reste du recueil mettront alors rapidement en place, et ce même si la plume est dans certains cas encore hésitante, l'idée d'hybridation permettant de donner vie et voix aux *Canterbury Tales*.

Le rôle de Cléopâtre dans la littérature anglaise doit de toute évidence beaucoup à la pièce de Shakespeare, pourtant c'est bien sous la plume de Chaucer qu'elle prit le devant de la scène pour la toute première fois. Néanmoins, là où le Barde participa à la mythification de la

reine d'Égypte en lui accordant charme et grandeur, Chaucer ne développe que brièvement son histoire, se contentant de nous résumer les grandes lignes de sa romance avec Antoine. Sa présence même dans le légendaire est d'ailleurs surprenante¹¹ : Cléopâtre, n'ayant jamais fait partie du répertoire courtois contrairement aux autres femmes du recueil, doit sans doute sa renommée à Dante, Pétrarque et Boccace qui l'introduisirent dans la littérature européenne. Cependant la manière dont Chaucer traite la reine est unique en son genre. Il ne se contente pas de présenter un personnage peu connu, il la « dédiabolise » et, si elle ne possède pas encore la grandeur shakespearienne, elle ne présente toutefois aucun des défauts que les Italiens lui avaient attribués. Autrefois séductrice cynique et perverse dans *De Claris Mulieribus* (chap. 86) et l'*Inferno* (V) elle est pour Chaucer fidèle à Antoine jusqu'à la mort. Il est donc probable que notre poète s'inspira du *Speculum historiale* (VI, 5) de Vincent de Beauvais pour cette première légende. Le traitement de Boccace était en effet si peu flatteur que Chaucer aurait été contraint de littéralement découper sa source pour en extraire l'ossature, alors que Vincent lui offrait une matière beaucoup plus neutre et à peine plus développée qu'un synopsis.

Chaucer entreprend donc de composer ce poème en s'appuyant uniquement sur les quelques détails qu'il a pu glaner dans ses sources et se voit contraint d'improviser afin de lier ces éléments entre eux de manière brève et concise. Il compresse par conséquent en seulement cent vingt-cinq vers tout ce qui est attendu de l'histoire de Cléopâtre, à savoir le conflit entre Rome et l'Égypte, la romance, l'exotisme, mais il l'avoue lui-même, s'attarder sur chaque détail risquerait de surcharger sa barge (v. 621). Il apprend donc à se contrôler et, au lieu de livrer un récit bref et efficace, il se retrouve coincé par la peur d'en dire trop. Il n'est ainsi pas anecdotique qu'il consacre huit vers sur cent vingt-cinq à justifier l'absence de détails :

The weddyng and the feste to devyse,
To me, that have ytake swich emprise
Of so many a story for to make,
It were to longe, lest that I shulde slake
Of thyng that bereth more effect and charge;

(v. 616-620)

¹¹ Lorsque le dieu Amour lui dit « At Cleopatre I wol that thou begynne » (F. v. 566 et G. v. 542), Chaucer se forge sans doute une excuse afin de parler d'un personnage qui lui plaît visiblement depuis l'époque de *The Parliament of Fowls* (v. 291). La faible renommée du personnage semble donc exclure l'hypothèse d'une commande de Richard II.

Par ailleurs, désormais privé de son cadre courtois, Chaucer doit trouver un nouveau mode de représentation de ses personnages. Leur rôle ne peut plus être celui prescrit par la *fin'amor*, pourtant il est encore nécessaire d'en laisser quelques traces pour appâter le public plus avant dans le légendaire. Au sortir de la vision onirique du Prologue, Chaucer présente certaines similitudes avec la poésie courtoise sans jamais entrer dans les détails : le « ful worthy gentil werreyour » (v. 597) qu'est Antoine ressemblerait presque à un chevalier de Chrétien de Troyes, sa passion pour Cléopâtre étant telle que « al the world he sette at no value » (v. 602). Cléopâtre elle-même semble s'éprendre du général romain pour des raisons tout à fait convenables et conventionnelles, aimant ce chevalier (« knyght », v. 607) « Thourgh his desert, and for his chyvalrye » (v. 608). Cependant, Chaucer se contente de faire allusion aux codes courtois : « there was only so much that Chaucer could do, or was willing to do, with his material to transform it into the popular blend of love and chivalry » (Frank, 1972, 41). Antoine reste ainsi, en dépit des apparences, relativement éloigné du véritable amant courtois, ayant trahi Rome et déloyalement abandonné Octavie (v. 591-595). La façon dont Chaucer présente la situation exonère d'ailleurs complètement Cléopâtre de toute faute, ce qui aurait impliqué, s'il s'était vraiment servi de Boccace, de réécrire l'histoire complètement. Au lieu de cela il suit le déroulement historique et va même se servir de la bataille d'Actium (31 av. J.-C.) comme d'un catalyseur. En effet, Chaucer juxtapose dans les deux derniers tiers du poème deux scènes de grande importance : la bataille causant la perte d'Antoine et le suicide de Cléopâtre. Contrairement à son traitement de la guerre dans *Troilus and Criseyde*, qui servait de toile de fond à la romance centrale, Chaucer dépeint ici une scène de bataille navale dont Antoine est loin d'être le personnage principal. Il rejette de cette façon l'opportunité de renforcer son côté chevaleresque et de justifier son titre de « werreyour » et met en avant de façon impersonnelle un marin anonyme archétypal, un « He » au milieu de la tempête. Les valeurs de la chevalerie n'émergent jamais pour guider l'action et laissent place, au moyen d'une succession de vers simples (voir monosyllabiques) et percurants, à un effet de liste et d'allitérations ayant pour objet d'évoquer rapidement le chaos de la bataille :

He styngeth hym upon his speres ord;
 He rent the seyl with hokes lyke a sithe;
 He bryngeth the cuppe and biddeth hem be blythe;
 He poureth pesen upon the haches slidere;

(v. 645-648)

La mort de Cléopâtre fait suite à cette bataille et au suicide d'Antoine. Laissée seule face aux conséquences de la défaite militaire et consciente de n'avoir aucune chance d'amadouer César, elle se réfugie « for drede and for destresse » (v. 664) en Egypte et prépare sa sortie. Toutefois, là où Chaucer aurait dû enfin donner la parole à l'amour il se contente de souligner une fois encore sa fidélité (v. 665-668), et laisse place à l'opulence et à l'exotisme qui a sans doute contribué à séduire Antoine. Or, en omettant de parler de leur rencontre et en ne faisant que rapidement référence à leur mariage, il conserve cet exotisme pour la fin : Cléopâtre fait alors embaumer le corps d'Antoine qu'elle loge dans une châsse de rubis et de pierres précieuses remplie d'épices, avant de se jeter elle-même nue dans la fosse adjacente remplie de serpents (v. 671-680 et 696-701). L'exotisme, non dénué d'érotisme, de cette scène établit donc un parallèle fort avec la scène de bataille précédente : Chaucer oppose, en effet, à l'exubérance et à la violence de la guerre la délicatesse des épices et des rubis de Cléopâtre, contrastant ainsi le raffinement de la reine avec la masculinité et la dureté du monde dans lequel elle se retrouve prisonnière. Cléopâtre devient ainsi l'épouse trahie par Antoine mais également le porte-étendard de toutes les autres dames vertueuses du légendaire, une femme piégée et brisée par les hommes.

Ce contraste entre les deux derniers épisodes de la légende représente véritablement le seul intérêt de cette première incursion chaucérienne dans la poésie narrative. Improvisant avec des sources trop légères ou trop éloignées de son objectif, Chaucer se repose donc entièrement sur ce jeu de contrastes mais ne parvient pas à définir un effet et à le produire efficacement, comme le prouve la mort d'Antoine expédiée en quatre vers. L'absence de cadre remplaçant le code courtois se fait ainsi sentir car rien n'harmonise les différents éléments du poème. C'est ce premier échec qui lui permet toutefois d'aller puiser chez Ovide une matière plus à même d'être retravaillée dans un mode narratif bref.

« The Legend of Thisbe » se pose dès le départ comme une œuvre bien différente de la « légende de Cléopâtre » dans la mesure où elle transforme radicalement la relation de Chaucer avec ses sources. En effet, là où la faible notoriété de la reine égyptienne avait forcé Chaucer à improviser, cette romance était si connue au Moyen Âge qu'il disposait de tout un corpus lui donnant matière à la production d'un effet. Machaut, Boccace, Gower, Christine de Pizan ou encore l'*Ovide moralisé* ont tous réinterprété cet épisode des *Métamorphoses*. Pourtant la version de Chaucer se présente dès le départ comme une œuvre à part.

Après les difficultés rencontrées avec le personnage de Cléopâtre, il ne fait aucun doute qu'il trouva chez Ovide une matière dont la justesse narrative lui servit de modèle pour les années à venir. Mais elle le rassura également sur les capacités de ce mode poétique à développer une intrigue en se reposant uniquement sur l'énergie potentielle du récit, c'est-à-dire sur la force narrative emmagasinée par le récit avant sa mise en mouvement. Chaucer suit donc les *Métamorphoses* tout en complétant sa version par des éléments appartenant au très populaire *Ovide moralisé* et propose ainsi une légende dont la forme reste très proche de l'original : il se contente de supprimer les éléments ne correspondant pas à la thématique de *Good Women*, tel que le mythe du fruit taché de sang, et agence les différents épisodes de façon à créer une impression de stabilité narrative (Chaucer *et al.*, 2010, 1360). Il réduit par exemple à un seul vers l'image de Pyrame se vidant de son sang (v. 852), ajoute un passage au discours direct dans lequel Thisbé, alors cachée dans une caverne, craint que son amant la croit fausse s'il ne la trouve pas (v. 855-857) et crée ainsi un certain équilibre entre chacun des épisodes de la légende (Frank, 1972, 49). Chaucer se fonde, par conséquent, sur la structure narrative d'Ovide afin d'offrir un nouveau traitement du mythe. Il laisse de côté la morale ovidienne et propose de lire cette romance différemment de ses contemporains : là où Ovide avait fait de la mort des héros le triomphe du désir et où les adeptes de la *fin'amor* avaient pleuré les amants tragiques, Chaucer change de voie et en fait le triomphe de l'innocence. Le terrible destin de Pyrame et Thisbé devient alors pour lui l'exemple même du contraste permanent entre l'innocence et le désir propre à la jeunesse. Ce contraste est d'ailleurs représenté très concrètement dans le récit par le mur séparant la maison des amants. Chaucer explique ainsi,

This wal, which that bitwixe hem bothe stod,
Was clove a-two, ryght from the cop adoun,
Of olde tyme of his fundacioun;
But yit this clyfte was so narw and lyte
It nas nat sene, deere ynogh a myte.
But what is that that love can nat espye?
(v. 737-742)

Ce mur sert, en d'autres termes, d'accessoire scénique permettant à Ovide et à Chaucer de créer un mouvement : c'est ce mur, symbolisant la romance, qui emmagasine l'énergie potentielle du récit avant de produire une force permettant au poète d'aller au bout de la

narration sans besoin d'amplifications. Pyrame et Thisbé repèrent en effet rapidement la lézarde dans le mur, qui va dès lors leur permettre de communiquer. Le refus des pères de consentir au mariage accentue un temps cette séparation mais finit par provoquer leur fuite (« As wry the glede and hotter is the fyr », v. 735). Malheureusement, un déséquilibre chronotopique va à nouveau bouleverser leur situation : ils se donnent rendez-vous près d'une source, non loin de la tombe du roi Ninus ; or Thisbé atteint le lieu en avance et tombe sur une lionne à la gueule ensanglantée venue se rafraichir (v. 805-808). Prise de panique, la jeune fille se réfugie dans une caverne, laissant derrière elle sa guimpe. Pyrame arrive alors et voyant des traces de l'étoffe déchirée par la lionne, croit sa dame dévorée, « And with that word he smot hym to the herte » (v. 850). Thisbé finit par quitter son refuge et tombe sur Pyrame qui se vide de son sang. Elle décide alors de le rejoindre dans la mort afin qu'ils ne soient plus jamais séparés. Leur relation dans le récit est donc développée à partir du postulat initial qu'est la séquence séparation réunion représentée par le mur et répétée en écho à travers toute la légende. Ce conflit entre désir et innocence est maintenu en mouvement par ce déséquilibre chronotopique, c'est-à-dire par l'incapacité des deux personnages à se retrouver véritablement au même endroit, au même moment.

C'est dans cette optique que le style de Chaucer se différencie de celui d'Ovide et contribue à renforcer sa propre lecture du mythe. Dans les *Métamorphoses* comme dans *Good Women*, l'accent du récit est placé sur les sentiments des personnages plutôt que sur leur « caractérisation ». Tout ce qui importe est que Pyrame et Thisbé s'aiment autant l'un que l'autre, que « bothe in love ylyke sore they brente » (v. 731), ce qui dicte leurs actions. Pourtant la spécificité de la lecture chaucérienne fait qu'il est nécessaire de remplacer cette absence de caractérisation par un changement de ton afin d'humaniser les personnages et de donner une impression d'innocence partagée. Pour cela, Chaucer opère une transformation spatio-temporelle de taille en faisant glisser la Babylone de Sémiramis dans l'Angleterre médiévale. La description de la ville aux vers 706-714 n'est alors pas sans rappeler les cités du XIV^e siècle. Comme le remarque Juliette Dor : « L'intégration de détails de la réalité quotidienne anglaise à l'exotisme oriental vient en effet s'ajouter à l'harmonieuse insertion d'éléments contemporains dans le contexte général d'un passé lointain » (Chaucer *et al.*, 2010, 1360). Cette proximité est, par ailleurs, renforcée par le langage utilisé par Chaucer. Son style est, en effet, une fois encore très conversationnel et évite la rigidité des formules latines. Même s'il montre sa capacité à suivre Ovide sur son terrain avec la rhétorique du passage final, il conserve cette capacité à jongler avec le conversationnel et le familier, qui

reste d'ailleurs dominant en dépit de la charge émotionnelle des derniers vers¹². Le vers huit cent quatre-vingt-treize frôle même la comédie. Alors que Thisbé s'empare du glaive de Pyrame et envisage le suicide, Chaucer juxtapose l'image de la mort et le doute de la jeune fille : son amour, dit-elle, lui donnera la force de passer à l'action, avant d'ajouter (à la rime) « I guesse » (v. 893), ce qui nous donne l'image d'une Thisbé quelque peu désabusée et ne semblant pas très enchantée à l'idée de se transpercer la poitrine. Or, si Chaucer n'a visiblement pas ici en tête un rabaissement grotesque (comme cela sera plus souvent le cas dans les *Canterbury Tales*), il souligne par cette légèreté une innocence préservée jusqu'à la fin.

« The Legend of Thisbe » donne par conséquent à Chaucer l'opportunité de faire évoluer sa poésie narrative. Les restrictions inhérentes à « The Legend of Cleopatra » l'avaient empêché de produire une émotion quelconque, toutefois, en s'appuyant sur la rigueur narrative ovidienne, il parvint rapidement à dompter l'un des aspects du genre. Cette seconde légende propose alors non seulement une lecture du mythe qui lui est propre, libérée de l'autorité d'Ovide, mais présente également un acte fort d'insoumission. Les termes de la pénitence de Chaucer étaient clairs dans le Prologue : Amour lui avait demandé de suivre ses livres et de produire des récits mettant en scène des dames vertueuses trompées par les hommes. Pourtant il est évident que « The Legend of Thisbe » ne correspond pas à ce programme. Outre sa relecture du mythe, Chaucer présente également une héroïne qui n'a aucunement sa place dans le légendaire puisque le seul crime de Pyrame est d'être arrivé avec quelques minutes de retard. Le narrateur semble même jouer avec cette idée : lorsque Thisbé quitte son foyer, il nous dit qu'elle abandonne également tous ses amis avant d'ajouter « allas, and that is routhe / That evere woman wolde ben so trewe / To truste man, but she the bet hym knewe » (v. 799-801). Quelle idée grotesque donc que de se fier à un homme sans le connaître plus que cela ! Il ne prend d'ailleurs même pas la peine de dissimuler dans le discours moralisateur final une pointe de sexisme. Thisbé implore les pères « lat no gentil woman hyre assure / To putten hire in swich an aventure » (v. 908-909) et tente de prouver par le suicide qu'une femme peut être aussi fidèle en amour qu'un homme (v. 910-911) ! Comble de l'ironie donc pour un récit portant le seul nom de Thisbé et s'inscrivant dans une œuvre censée défendre la vertu féminine. Néanmoins, le but de Chaucer n'était pas encore de briser les codes mais de se faire la main, d'insuffler sa propre voix à la poésie narrative. L'improvisation de Cléopâtre fit donc place à une phase d'appropriation et à la production

¹² Voir notamment les vers 855-857, 860-861 et 890-893.

d'un effet et d'un ton typiquement chaucériens. Ce n'est pourtant qu'avec « The Legend of Dido » que Chaucer apprit à maîtriser l'art de l'abréviation.

L'exercice de style en quoi consistent les trois premières légendes de *Good Women* ne pouvait sans doute s'achever sur un personnage plus célèbre que Didon. L'amante d'Énée et souveraine de Carthage fut en effet au Moyen Âge la source de toutes les passions et devint même avec le texte de Dante la représentante d'une forme d'amour proscrite et amoral. Toutefois si son nom était dans la *Commedia* synonyme de luxure (*Inf.* V, v. 85), il est aussi associé aux origines même du genre romanesque tant le rôle joué par le *Roman de Troie* et le *Roman d'Énéas* fut essentiel au développement de la littérature européenne en vernaculaire. Il n'est donc pas surprenant que Chaucer s'empare une seconde fois du mythe et y applique la rigueur de la poésie narrative brève afin de nous offrir une relecture du texte de Virgile dépassant la narration bivocale de *The House of Fame*.

Tout comme lors de la première incursion de Didon dans la poésie chaucérienne, Virgile sert de matière première à la légende. Chaucer puise ainsi dans les quatre premiers livres de l'*Énéide*, mais aussi dans la septième épître des *Héroïdes* d'Ovide, les détails de la romance entre Didon et Énée qu'il entreprend de retranscrire en suivant la méthode narrative. Il retravaille donc entièrement les quelques milliers de vers¹³ formant son corpus au sein d'un récit de seulement quatre cent quarante-trois vers dont le cœur même n'a de cesse que de s'éloigner de la lanterne du poète de Mantoue. Car si Chaucer consacre une invocation à Virgile en ouverture du poème (v. 924-929), ce n'est que pour rapidement s'en détourner, si bien qu'au final tant la structure narrative de la légende que sa signification lui sont propres. Il tient en effet à ce que nous comprenions rapidement qu'il ne compose pas un poème épique mais bien ce que Frank nomme une narration des sentiments (Frank, 1972, 59).

Or, entre son traitement du mythe dans *The House of Fame* et « The Legend of Dido », Chaucer a non seulement gagné en expérience mais aussi en indépendance. Le passage dans le Temple de Vénus lui permettait de jouer avec le concept de *visibile parlare* par le biais d'une narration bivocale : en établissant un lien entre l'idée de parole visible et la faillibilité de l'esprit humain, il offrait un contraste à la philosophie dantesque et à l'idée que l'artiste est le

¹³ Sur les quelques trois mille vers des quatre premiers livres de l'*Énéide*, Virgile en consacre au moins mille trois cent à l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, si l'on laisse de côté les cent cinquante-six premiers vers relatant la tempête dans le Livre I et les Livres II et III dans lesquels Énée raconte ses aventures. S'ajoutent à ce décompte les quelques deux cents vers de la septième épître des *Héroïdes*.

médium au travers duquel s'exprime la créativité divine. Pour cela, Chaucer avait été contraint de s'éloigner une première fois de Virgile : la narration bivocale était suivie d'une transformation du mythe de Didon, qui servait soudain à illustrer à la fois l'idée de renommée (Énée était alors perçu comme un polygame qui « wolde have fame / In magnyfyng of hys name », I. v. 305-306) et de la fragilité de la transmission humaine de l'histoire (Chaucer ajoutant des détails au mythe pour lesquels « Non other auctour alegge I », I. v. 314). Néanmoins, en dépit de cette première innovation, il n'avait pas encore entièrement absorbé la *Commedia* et se contentait d'analyser le texte de Dante et de répondre à son auteur. Cependant, depuis *The House of Fame*, Chaucer a, comme nous avons pu le constater dans les chapitres précédents, progressivement assimilé ses influences poétiques afin de les dépasser. Le poète de *The Legend of Good Women* n'est plus le même homme puisqu'il est désormais capable d'affirmer son autorité et celle de la langue anglaise face aux dieux et aux hommes : tout comme il le fit avec Thisbé, il reconnaît l'autorité de sa source (Ovide puis Virgile) et joue ensuite avec les termes de la pénitence imposée par Amour en innovant poétiquement.

De ce fait, si « The Legend of Dido » peut être considéré comme le premier grand succès de *Good Women*, c'est aussi parce que Chaucer parvient enfin à maîtriser l'art de l'abréviation tout en produisant une émotion. Alors qu'il ne proposait dans *The House of Fame* presque aucun contenu narratif, se contentant de commentaires moraux, de plaintes et de résumés, il parvient ici à organiser son récit de façon à atteindre son objectif le plus efficacement possible. Il le rappelle lui-même, « I coude folwe, word for word, Virgile, / But it wolde lasten al longe while » (v. 1002-1003) ; Chaucer résume ainsi les événements compris entre la chute de Troie (v. 930) et l'invitation des survivants à Carthage (v. 1001) en seulement soixante-six vers¹⁴, annonce les thèmes du récit que sont amour, trahison, mort et destruction dès l'incipit (v. 930-945) et enchaîne la suite des événements jusqu'à ce qu'Énée « laft Dido in wo and pyne, / And wedded ther a lady hyghte Lavyne » (v. 1330-1331).

Chaucer entreprend donc de mettre en scène dans cette légende une émotion dramatisée par sa narration et transforme pour cela la relation entre les deux protagonistes. Afin de mettre en avant le déséquilibre émotionnel de la romance et d'attirer notre sympathie pour Didon, il doit maintenant présenter cette phase d'*inamoramento* qu'il avait précisément esquivée dans *The House of Fame* en prétendant « Hyt wol not be; / I kan not of that faculte » (I. v. 247-248). Virgile lui-même ne montrait, il est vrai, que peu d'intérêt pour cette étape pourtant cruciale de l'histoire, préférant s'intéresser aux conséquences de cet amour plutôt qu'à ses

¹⁴ Ou soixante-et-onze si l'on inclut l'occupation des vers 953-957.

origines, mais Chaucer parvient à dépasser la simple manipulation olympienne de l'*Énéide* et à décrire toute l'instabilité de cette romance en seulement quelques vers. Lorsqu'Énée entre, par exemple, dans Carthage, il se dirige vers le plus grand temple de la cité où il découvre la maîtresse des lieux, or là où Virgile avait insisté sur la dimension politique de cette rencontre en décrivant la souveraine en plein office (I. v. 494-506), Chaucer nous présente une jeune reine, « fayrer [...] than is the bryghte sonne » (v. 1006) en train de prier et louée de par le monde pour sa noblesse (v. 1008-1010). Ce faisant, il suggère une innocence que l'audacieux Troyen ne saurait tarder à exploiter. De même, alors que les compagnons d'infortune d'Énée sont accueillis avec hostilité par les Carthaginois dans la version antique du mythe (I. v. 539-543) jusqu'à ce que Didon consente à envoyer des éclaireurs sur les côtes pour retrouver leur roi, ils sont en revanche attirés par la bonté légendaire de la souveraine dans *Good Women* (v. 1053-1054).

Toutefois, présenter les origines d'une romance en si peu de vers posa à Chaucer un important problème de temporalité. Didon doit en effet tomber amoureuse suffisamment vite afin d'éviter que le récit ne s'enlise mais assez lentement afin de conserver l'empathie du public. Elle ne doit donc pas céder trop rapidement aux charmes d'Énée, ce qui implique en principe le recours soit à l'image du philtre d'amour, soit à la temporalité, ou plus précisément l'atemporalité, du roman grec et de chevalerie. Or Chaucer se livre ici à un pur exercice de narration et n'a donc guère le loisir de s'attarder ou de se perdre à nouveau dans les codes de la *fin'amor* :

What Chaucer does, therefore, is to create a kind of double time. He creates the impression that Dido falls in love almost at once, though it is not the blinding lightning flash that smites Troilus. [...] Contrariwise, however, Chaucer also creates the impression that her love evolved gradually though powerfully and that we move rather slowly before we come to the scene in the cave. (Frank, 1972, 65)

Pour cela, Chaucer nous offre très rapidement l'occasion de percevoir Énée à travers le regard de Didon (v. 1061-1079). Il produit ainsi ce premier contact par anaphores, donnant le sentiment que chaque nouvelle qualité accentuée un peu plus, un vers à la fois, l'amour de Didon :

The queen saugh that they dide hym swych honour,
And hadde her ofte of Eneas er tho,
And in hire herte she hadde routhe and wo [...]
And saw the man, that he was lyk a knyght,
And suffisaunt of persone and of myght,
And lyk to been a verray gentil man...
(v. 1061-1068)

En répétant à douze reprises cette structure en « And », Chaucer nous montre que Didon note au premier regard tous les attributs qu'une dame de sa condition doit remarquer chez un homme. Elle prend aussi pitié en son cœur des souffrances d'Énée, même s'il ne s'agit pas de la pitié courtoise de la Dame pour un amant souffrant, mais bien une pitié sincère, chose sur laquelle notre poète tient à insister (v. 1078-1081). L'amour semble donc inévitable, toutefois Chaucer s'éloigne rapidement de la romance et reprend objectivement son histoire pendant plusieurs dizaines de vers. Il nous donne de cette façon le sentiment que le temps passe sans que Didon ne s'implique émotionnellement, alors que les déictiques temporels dont il fait usage nous indiquent qu'il ne s'écoule pas plus de quarante-huit heures entre la scène du temple et sa soumission dans la caverne¹⁵.

Plusieurs scènes prennent alors place lors de ce hiatus sentimental, ce qui permet à Chaucer de développer son intrigue sans pour autant perdre de vue son objectif premier. L'une des séquences les plus significatives est, à cet égard, l'épisode de l'échange de présents. Là où Virgile donnait à Énée l'occasion de briller dans le Livre I de son poème en montrant toute la générosité de son héros (I. v. 643-654), Chaucer renverse la scène et place le projecteur sur Didon grâce à une nouvelle anaphore faisant écho à la scène du temple. Le poète nous dit ainsi qu'il n'y avait

Ne stede, for the justing wel to gon,
Ne large palfrey, esy for the nones,
Ne jewel, fretted ful of ryche stones,
Ne sakkis ful of gold, of large wyghte [...]
That Dido ne hath it Eneas ysent;
(v. 1115-1124)

¹⁵ Voir notamment les vers 1092, 1112, 1154, 1164 et 1188.

La souveraine montre sa générosité et sa grandeur avec ces cadeaux magnifiques, révélant son attachement émotionnel, alors qu'Énée se contente d'offrir « Bothe sceptre, clothes, borches, and ek rynges » (v. 1131). Le déséquilibre entre les deux personnages devient, dans cette séquence purement narrative, de plus en plus évident et conduit sans surprise sur la résurgence de sentiments amoureux (v. 1150-1159). Dès lors que Didon cesse de résister et reconnaît son amour, les choses s'accélèrent et la tragédie finale ne saurait être évitée. Cette dernière est d'ailleurs représentée très concrètement par une scène aux résonances courtoises : lors de la partie de chasse, Didon, vêtue d'or et de pierres précieuses est l'ultime cadeau qu'elle a offrir à un Énée contrôlant sa monture « as hymself hath wold » (v. 1209). Le Troyen est, en d'autres termes, maître de sa monture et de la situation tandis que Didon est conquise et désarmée. Chaucer parvient ainsi, au moyen de scènes que d'aucuns auraient conçues comme de simples amplifications, à faire avancer son intrigue tout en retardant la consommation de la romance et en entretenant symboliquement la flamme de Didon (Frank, 1972, 69-70). La scène de la caverne n'est donc que la conséquence logique de ce qui nous a été donné à voir jusqu'à présent¹⁶. Didon est amoureuse et a avoué à sa sœur Anne qu'elle accepterait volontiers d'être mariée à Énée (v. 1179), pourtant lorsque le moment fatidique survient, elle s'efface au profit d'une passion que Chaucer décrit comme le « firste morwe / Of hire gladnesse, and gynning of hire sorwe » (v. 1230-1231). La maîtrise de cette nouvelle forme narrative est alors surprenante, puisqu'il parvient non seulement à transformer les personnages de la légende mais réussit également le tour de force de présenter l'amour et, désormais, le désespoir de Didon par touches succinctes et de courtes remarques. Tandis que la rumeur de leur liaison se répand dans Carthage, Didon reste discrète jusqu'à ce que son chevalier, las, prenne la décision de filer « à la troyenne ». Elle réalise donc rapidement que quelque chose ne va pas et interroge une première fois Énée et ses « false teres » (v. 1301) lorsqu'il lui annonce son départ (v. 1303-1308). Chaucer nous fait alors ressentir la violence de son chagrin par une suite de verbes trahissant l'agitation de son héroïne (« She seketh halwes and doth sacryfise; / She kneleth, cryeth, that routhe is to devyse... », v. 1310-1315) et culminant avec une ultime supplique au discours direct encore plus brutale (v. 1316-1324). Elle implore par deux fois Énée d'avoir pitié et de l'emmener, elle montre son isolement dans un monde hostile pour une femme dans sa condition et annonce être prête à mourir en tant

¹⁶ Cette idée de « voir » est d'ailleurs très importante avec ce type de narration, puisque sa picturalité produit des effets de tableaux donnant au public une représentation immédiate de la scène.

qu'épouse et future mère de leur enfant ; néanmoins, « al this thing avayleth hire ryght nought » (v. 1325). Énée reste de marbre et ne semble pas décidé à revenir sur sa décision.

Cependant, en dépit de la fin tragique de cette romance, Chaucer ne fait rien pour nous inspirer une émotion plus intense que de l'antipathie pour Énée. Contrairement à Virgile, il ne nous donne jamais l'occasion de ressentir la pitié et la peine que Didon éprouve pour lui et le transforme rapidement en scélérat. Il conserve à cette fin l'épisode du temple dans lequel le Troyen éclate en sanglots en voyant une fresque relatant la chute de sa cité ; mais alors que Virgile lui faisait pleurer les peines de ce monde, Chaucer lui fait regretter que tous chantent leur honte et leur destitution (v. 1027-1032). Il insiste de même sur la dette contractée envers son hôtesse depuis son arrivée à Carthage (v. 1277-1280) et supplie les femmes de ne pas accorder si facilement leur confiance aux hommes (v. 1254-1256) tout en évitant de diaboliser ces derniers. Cette image du faux amant se jetant aux pieds de sa Dame dans la caverne « as a fals lovere so wel can pleyne » (v. 1236) est ainsi parfaitement étrangère au récit antique et n'est là que pour accentuer notre animosité pour ce personnage riant « at anothers wo » (v. 1251). C'est un goujat, certes, mais Chaucer semble nous murmurer que le monde ne peut s'effondrer pour chaque femme bafouée. L'appellation « Sely Dido » (v. 1157) n'est dans cette optique guère accidentelle. Signifiant à la fois « heureuse », « sainte », « faible » et « ridicule », ce qualificatif décrit l'évolution de Didon à toutes les étapes de la romance et révèle toute l'ambiguïté de l'entreprise de notre poète.

Les légendes de « Cléopâtre », « Thisbé » et « Didon » constituent par conséquent une première étape pour Chaucer. À la fois exercice de style et apprentissage, elles lui permirent de se mesurer aux différentes caractéristiques de la poésie narrative brève et de s'aligner sur une toute nouvelle ligne stylistique. Car ce qui oppose désormais *The Legend of Good Women* au reste du canon chaucérien est bien cette hybridation d'effets et de tons. Même si « Cléopâtre », « Thisbé » et « Didon » se distinguent en raison de leur nature « expérimentale », il est clair que chacune de ces légendes aborde le thème unifiant du légendaire de manière unique. Cléopâtre ne parvient jamais à se faire entendre, mais le contraste entre la bataille navale et le tombeau de la reine évoque la masculinité et la dureté du monde ; « Thisbé » nous invite, au contraire, à penser à l'imprudence et à l'innocence de la jeunesse, tandis que « Didon » nous dresse le portrait tragique d'une femme trahie mais ne pouvant s'en prendre qu'à elle-même.

Or, même si Chaucer parvient par la suite avec plus ou moins de maîtrise à mettre en accord ses sources avec son entreprise narrative, ce désir de se renouveler à chaque légende produit un amas de récits pour le moins disparate. Encore loin de la cacophonie orchestrée des *Canterbury Tales*, il parvient pourtant avec les légendes suivantes à donner au pathos l'occasion de répondre à la comédie.

C. Du comique au pathos

« The Legend of Hypsipyle and Medea » est sans conteste une œuvre dont la position dans le légendaire éclaire toute l'ambiguïté de l'entreprise de Chaucer. Lue indépendamment du reste de *Good Women*, elle semble nous donner un aperçu quelque peu rocambolesque des tribulations de Jason en Colchide ; pourtant sa relation avec la richesse de « Didon » et l'intensité émotionnelle de « Lucrèce » ne saurait être ignorée.

Les premières légendes ont montré l'engouement de Chaucer pour l'idée de peindre la vie de Dames vertueuses à travers le spectre de la masculinité de ces « telle of false men » (F. v. 486). Il puise par conséquent dans l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, les *Métamorphoses* (Livre VII) et les *Héroïdes* (sixième et douzième épîtres) d'Ovide, les *Argonautiques* de Valérius Flaccus et dans les chapitres quinze et seize de *De Claris Mulieribus*, deux histoires mettant en scène deux femmes différentes, mais qu'il unifie autour de la notion « false lovers » (v. 1368) représentée par Jason. Outre l'intérêt de Chaucer pour ce personnage, sa décision d'en faire le centre névralgique de la légende est aussi due à la nature même de sa matière première. Les *Argonautiques* décrivent, en effet, le sauvetage de son père par Hypsipyle tandis que les femmes lemniennes massacrent allégrement les hommes de l'île pour leur supposée infidélité, ce qui aurait difficilement pu s'adapter à un recueil mettant en valeur la vertu féminine. Guido fait de même le portrait d'une Médée fourbe et monstrueuse, tandis qu'Ovide juxtapose le récit de sa vie à celle d'Hypsipyle tel un négatif. Chaucer fut donc contraint de réduire au minimum la légende de ces deux femmes et de se débarrasser de tout ce qui s'écarte du sens de sa thématique (femmes lemniennes, infanticide de Médée...) afin d'en extraire une trame narrative totalement dépouillée. Hypsipyle et Médée deviennent alors sous sa plume deux femmes dont la vie diffère en tous points si ce n'est d'avoir un jour rencontré Jason. Ce faisant, il produit un diptyque qui concentre notre attention sur le héros grec et non sur ses victimes (Chaucer *et al.*, 2010, 1363).

Il ne tarde d'ailleurs pas à prouver sa fascination pour Jason et entame sa double légende avec une adresse introductive de vingt-sept vers dans laquelle il condamne ouvertement ses agissements. Néanmoins, il devient vite évident que la véhémence de Chaucer dans cette introduction n'est pas tant le résultat d'une réelle indignation que d'une posture narrative. Que faire, sinon, de l'attaque lancée au vers mille trois cent quatre-vingt-trois ? « Have at thee, Jason! Now thyn horn is blowe! », semble s'écrier Chaucer en brandissant sa plume. En effet, les images utilisées aussi bien que le langage participent à la mise en place de cette tonalité comique. En se libérant des épisodes les plus sordides des vies d'Hypsipyle et Médée, Chaucer s'offre l'opportunité de caractériser ses personnages d'une toute autre manière. Préfigurant ainsi sa mise en scène du fabliau dans les *Canterbury Tales*¹⁷, il élabore une analogie entre les crimes de Jason et ceux d'un renard dans une bassecour, réduisant définitivement à néant toute possibilité d'un traitement tragique du mythe. Il nous donne alors l'image d'un prédateur rusé (« sly devourere », v. 1369), amateur de ces « tendre creatures » (v. 1370) que sont les nobles femmes de l'Antiquité, et appréciant tout particulièrement leur chair une fois farcie (« farced », v. 1373) par ses mots doux de choses plaisantes. Or, cette représentation très folklorique de la femme comme une volaille farcie va servir de miroir à Chaucer afin de refléter aussi bien les mésaventures d'Hypsipyle et Médée que les succès de Jason. En effet, le terme employé dans cette analogie animalière pour définir les victimes n'est autre que le moyen-anglais « capoun » (v. 1389 et 1392). Les raisons qui ont poussé Chaucer à parler de chapon plutôt que de poule peuvent alors sembler obscures mais demeurent parfaitement en accord avec le ton de cette adresse introductive. La viande du chapon est, il est vrai, particulièrement appréciée depuis des siècles, ce qui fait écho à l'image de la volaille farcie des vers précédents, toutefois sa saveur résulte de la castration de l'animal. Chaucer joue donc avec l'image d'un coq châtré afin de brouiller la frontière entre virilité et féminité : Jason est, en d'autres termes, au vu du reste de la légende, tout aussi digne d'être assimilé au chapon qu'Hypsipyle et Médée.

Chaucer reste donc fidèle à sa ligne directrice dans la « légende d'Hypsipyle » et applique à ses sources la rigueur de la poésie narrative brève. Il invoque Guido, invite à lire Flaccus pour en apprendre davantage sur les Argonautes mais conserve ce décalage dont le ton empêche le récit d'atteindre sa dimension épique. Jason n'a par conséquent jamais l'opportunité de dépasser la présentation initiale qui nous est faite de lui et conserve un aspect comique. L'appel de l'aventure, phase pourtant cruciale dans chaque périple héroïque, n'offre,

¹⁷ Voir « The Nun's Priest's Tale ».

par exemple, à aucun moment la stimulation nécessaire au développement d'une quelconque excitation. Le complot de Pélidas pour se débarrasser de Jason est présenté de manière à éviter toute horreur ou terreur, et les dangers entourant la Toison d'or ont du mal à créer un sentiment d'émerveillement. Outre le dragon protégeant le fameux bélier, Chaucer nous précise qu'il y a deux taureaux de bronze crachant le feu « and moche thyng [...] up and doun » (v. 1433, 1431). L'invitation même de Pélidas à prendre la route en dépit du danger est si peu dramatique que cela en devient comique : « Lat sen now, darst thou take this viage? » (v. 1450). Difficile donc de visualiser Jason comme un héros antique accomplissant l'une des épopées mythologiques les plus marquantes de la tradition culturelle européenne. D'autant plus que Chaucer accentue encore son effet en produisant, lors de l'arrivée des Argonautes sur les terres d'Hypsipyle, un déséquilibre entre les conventions de la *fin'amor* et notre vision esthétique, globale, du rôle du héros dans la légende¹⁸. Chaucer s'amuse de ce décalage : Jason rassemble après tout, comme Énée, les grandes qualités d'un amant courtois. Il sait faire preuve d'éloquence, est connu comme « a famous knyght of gentillesse, / Of fredom, and of strenghte and lustynesse » (v. 1404-1405) et reste en dépit de son voyage en mer immédiatement reconnaissable, par son allure, comme un gentilhomme de haute lignée (v. 1504-1506). De plus, comme ses illustres prédécesseurs de la tradition courtoise, Jason est accompagné d'un entremetteur facilitant ses conquêtes amoureuses. Cependant, là où Pandarus faisait preuve d'une grande subtilité dans *Troilus and Criseyde*, Hercule ne semble pas être capable de faire les choses avec autant de finesse. Même si son intervention est couronnée de succès, sa description de Jason est désordonnée et contradictoire. Il dispose non seulement des qualités d'un grand amant courtois (ce qui contredit l'adresse introductive) mais aussi d'un possible roi : il est à la fois audacieux et discret (« hardy, secre », v. 1528), dépasse en dynamisme aussi bien les vivants que les morts (v. 1531) ; et pourtant ce « lusty knyght » (v. 1542) est si timide qu'il préférerait se suicider plutôt que d'être vu en situation amoureuse. Autrement dit, il semble lancer à Hypsipyle tous les clichés qui lui passent par la tête afin de faciliter l'exécution de leur plan. Le Jason que Chaucer nous a décrit comme un prédateur rusé n'a dès lors rien d'un renard mais joue au contraire les chapons en se tenant « as coy as is a mayde » (v. 1548). Il finit pourtant par atteindre son objectif, chose que Chaucer expédie comme nul autre : « And upon hire begat he children two, / And drogh his sayl and saw hir nevere mo » (v. 1562-1563).

¹⁸ Voir Bakhtine, 1984 : « Le Surplus de la vision esthétique », 44.

Après s'être servi d'Hypsipyle, Jason reprend donc la route et arrive en Colchide, où son appétit le pousse à chercher d'autres femmes. Le roi Éétès lui permet rapidement de tenter sa chance avec la Toison d'or et demande à sa fille Médée de lui tenir compagnie lors des festivités. Or, s'il parvient sans mal à la séduire, étant après tout un grand seigneur, les rôles s'inversent et donnent à la situation une tournure pour le moins « antihéroïque ». En effet, consciente du danger entourant la Toison, Médée prend les choses en main et propose au héros de lui indiquer comment accomplir sa quête, à condition que Jason prête serment de l'épouser (v. 1629-1642). Jouant à nouveau avec cette image de coq châtré, Chaucer met ainsi en scène un héros qui doit sa renommée aux talents de sa Dame, cette dernière ayant sauvé à la fois « his lyf and his honour » (v. 1648). Toutefois, comme le remarque Frank, « Since the first half of the line is true, the second half must be false » (Frank, 1972, 87). Chaucer l'expédie ensuite de nouveau dans le lit de sa victime, avec d'autant plus de célérité qu'il fait cette fois rimer « bedde » avec « spedde » (v. 1644, 1645), puis, jouant avec les non-dits pour masquer les actes monstrueux de Médée, pousse Jason vers une nouvelle aventure, à savoir la fille du roi de Corinthe, Créuse.

Par conséquent, en dépit de cette ambiguïté, Jason reste pour Chaucer le symbole d'une chance tout bonnement surprenante. Il nous le dit dès le premier vers, c'est un amant déloyal ; pourtant, là où le public serait en droit d'imaginer une certaine justice venant sanctionner ses actes, il continue sur sa lancée avec une facilité déconcertante et, passant d'une femme à l'autre (« There othere falsen oon, thow falsest two! », v. 1377), finit par achever sa quête et s'emparer de la Toison d'Or. Là où d'autres amants suent afin d'obtenir les faveurs de leur Dame, au risque de recevoir « in armes many a blody box » (v. 1388), « box » signifiant aussi bien un coup reçu au combat qu'une gifle, Jason profite de sa bonne étoile pour se repaître de son butin car

For evere as tendre a capoun et the fox,
Thow he be fals and hath the foul betrayed,
As shal the good-man that therfore hath payed.
Al have he to the capoun skille and ryght,
The false fox wol have his part at nyght.
(v. 1389-1395)

On le voit, Chaucer présente avec cette légende une première alternative au traitement tragique ou courtois de la passion amoureuse. Préfigurant par instants « The Miller's Tale », il

offre toutefois aux quelques éléments courtois ayant survécu à la transfiguration de sa matière première un traitement réaliste, afin de montrer toute la complexité de ces sentiments lorsqu'ils sont libérés du conventionnalisme de la *fin'amor*. Après avoir promis à Amour de suivre à la lettre ses auteurs, Chaucer s'est en vérité définitivement libéré des conditions de sa pénitence pour interroger la problématique de l'autorité de la littérature face à la réalité du monde. La fortune de Jason et son succès constant, rendu possible par trahison et conspiration, apportent ainsi une amertume au ton comique mis en place par Chaucer, ce qui n'est pas sans produire un effet tout à fait unique et nouveau pour notre poète.

Après l'amère légèreté de « The Legend of Hypsipyle and Medea », Chaucer tente avec « Lucrece » d'impliquer son public d'une toute autre manière. Il passe donc d'une tonalité comique à un usage renforcé du pathos afin de présenter la vie d'une nouvelle Dame vertueuse, mais également une autre facette de la passion amoureuse. Car, si la trahison ou l'abandon de Jason, Antoine ou Pyrame pouvaient avoir des conséquences tragiques, Chaucer avait toujours pris soin de montrer que leur crime était méprisable mais pas forcément haïssable (en particulier pour Pyrame, qui peut difficilement être accusé de quoi que ce soit). Or, avec « The Legend of Lucrece » il nous confronte au viol d'une jeune femme et au ternissement de son image tant dans le cadre du récit que dans le cadre global de la tradition littéraire européenne.

Même s'il mentionne Tite-Live comme l'une de ses sources, Chaucer ne s'est véritablement servi que des *Fastes* d'Ovide pour ce qui est de la dimension narrative de son récit. Il reste ainsi fidèle au passage concernant Tarquin (II, v. 685-864), mais remodèle néanmoins une nouvelle fois son texte afin de concentrer l'attention de son art narratif sur la thématique féminine. Il coupe pour cela tout ce qui relève du monde politique et parvient par quelques descriptions à mettre son intrigue en place très rapidement. Il mentionne, par exemple, la force et la violence des Romains (v. 1695) ainsi que l'éloquence de Tarquin (v. 1699), avant de mettre l'accent sur l'oisiveté consécutive au siège d'Ardée et ses répercussions sur les hommes. Il précise que « No man dide there no more than his wif » (v. 1701), ce qui lui permet de développer le thème des femmes par le biais d'un jeu, chaque homme devant faire l'éloge de son épouse (v. 1702-1704). De là, Chaucer fixe notre attention sur Lucrece et, en seulement quelques vers, nous fait le portrait d'une femme dont la vertu et l'humilité n'ont d'égales que son innocence et son honnêteté. Il modifie en cela les propos d'Ovide et nous mène graduellement à la scène du viol tout en continuant de souligner la

dévotion et la vulnérabilité de son héroïne. De ce fait, lorsque son époux, Collatin, conduit Tarquin à Rome afin qu'il puisse juger par lui-même de la beauté de Lucrèce, Chaucer finit non seulement de mettre en place l'atmosphère de sa légende mais réunit toutes les composantes narratives permettant la scène du viol. Collatin et Tarquin profitent ainsi de l'absence de portier pour se faufiler dans la maison et se diriger secrètement vers la chambre de Lucrèce, où Tarquin découvre la jeune femme « Dischevele, for no malyce she ne thoughte » (v. 1720). Ce faisant, Chaucer prépare le retour de Tarquin en nous montrant qu'il est capable de trouver le chemin du lit de Lucrèce sans se faire remarquer et nous prouve à quel point cette dernière est fragile. Car, tandis que Collatin révèle sa présence afin de calmer l'angoisse d'une femme dont le mari est à la guerre (là où Ovide lui faisait condamner la témérité de son seigneur), Tarquin réalise qu'il la désire plus que tout mais que « she wolde nat ben geten » (v. 1753). Il lui faudra donc revenir plus tard dans la nuit lorsque Collatin aura regagné le front.

Chaucer parvient dans cette scène d'exposition à développer une atmosphère pathétique avec une étonnante simplicité stylistique. Pourtant peu coutumier du genre¹⁹, il parvient à éveiller le pathos par une caractérisation simple et par la sobriété de sa narration tout en continuant de flotter entre réalisme et convention²⁰. Puisant à la fois dans la tradition chrétienne, particulièrement dans l'« émotionnalisme » lié à la Vierge Marie (Muscatine, 1957/1969, 193), et dans le sentimentalisme de la complainte courtoise, Chaucer développe ainsi un mode narratif pathétique jusque là inconnu en langue anglaise. Il fut certes influencé par l'exploration ovidienne du pathos dans les *Héroïdes*, mais il dépasse cette influence et fait de la victime un modèle d'innocence. Le pathos chaucérien est en effet principalement marqué par l'impuissance et la souffrance d'une femme ou d'un enfant mis à mal par un monde hostile. Cette concentration du récit sur un noyau aussi fragile permet au poète d'outrepasser la séparation du monde en classes sociales et fait de cette « laceration of flesh and feeling » (Frank, 1972, 95) le garant d'une universalité des sentiments. Il n'est alors pas surprenant de voir Tarquin, dernier roi de Rome, s'infiltrer « ful thefly » (v. 1781) dans une maison car l'accent est mis, non sur la condition sociale, mais sur la vulnérabilité de la victime.

¹⁹ Chaucer est l'auteur de plusieurs contes pathétiques dans les *Canterbury Tales* et bien que l'ordre de composition de ses poèmes ne soit pas toujours très clair, « The Legend of Lucrece » est probablement l'une de ses premières expériences avec le genre pathétique.

²⁰ Voir Muscatine, 1966.

L'horreur fait partie des outils dont se sert Chaucer pour intensifier les émotions de son public lors de la seconde intrusion de Tarquin. Il va en effet renforcer cette dimension horrifique en modifiant légèrement la scène : là où Ovide nous signale que Tarquin pénètre la demeure de Collatin ouvertement, comme un hôte, et profite ensuite de la nuit tombée pour accomplir son forfait, Chaucer décrit un loup se faufilant dans la demeure à la dérobée. Cela a pour effet de considérablement renforcer l'alternance entre le point de vue de Tarquin et celui de Lucrece. Suivant fidèlement Ovide, Chaucer commence par nous placer dans l'esprit de l'agresseur et nous fait ressentir « His blynde lust » (v. 1756) et son obsession grâce au discours direct. Ressassant encore et toujours les qualités de Lucrece (v. 1761-1763), il finit par céder à ses désirs de jouissance et nous dit froidement « For, maugre hyre, she shal my leman be! » (v. 1772). Qu'importe le code courtois (v. 1757-1758) qu'il est désormais décidé à violer, Tarquin prend la route et s'introduit de nuit, et à pas de loup, dans la chambre de Lucrece (v. 1777-1786)²¹. L'horreur va dès lors crescendo grâce à cette image d'une créature monstrueuse guettant sa victime depuis les ténèbres et atteint son paroxysme lorsque la narration subjective change de point de vue et donne la parole à Lucrece. C'est là que Chaucer se démarque de sa source, car Ovide ne donne la parole à la jeune femme que lors de ses aveux, or son intervention intensifie l'atmosphère. Sentant soudain la présence d'un intrus pesant sur son lit, elle demande « What beste is that [...] that weyeth thus? » (v. 1788) et, bien que le narrateur reprenne la main, il continue de nous montrer la scène à travers les yeux de Lucrece. Chaucer nous fait sentir ses doutes, ses craintes : piégée comme un agneau face à un loup (v. 1798), elle se demande si elle doit crier ou pleurer, comment faire pour se dégager, et implorant Tarquin elle finit par s'évanouir. Cependant, contrairement à Ovide, Chaucer situe le viol après que Tarquin a menacé Lucrece de tuer un serviteur et de l'accuser d'adultère. La peur et la honte lui font perdre connaissance (v. 1814-1818), ce qui l'innocente complètement de toute participation volontaire à l'acte sexuel. Le fait qu'elle soit inconsciente au moment du viol renforce encore à la fois son innocence et l'atrocité de la situation, et permet au poète de dialoguer directement avec ses sources. En effet, la référence à la compassion augustinienne en ouverture de la légende (v. 1690) n'est pas anecdotique et place Chaucer face à une déformation volontaire d'un passage bien connu du *De Civitas Dei*. Dans ce texte, Augustin fait référence à Lucrece et demande pourquoi elle mérite tant d'éloges si elle a

²¹ Il est possible que Shakespeare ait été influencé par le traitement de Chaucer de cette légende. Lorsque Macbeth s'apprête à pénétrer dans la chambre de Duncan pour l'assassiner, il avance « with his stealthy pace, / With Tarquin's ravishing strides, towards his design » (Act II, Scène I).

commis un adultère et pourquoi cette mort si elle est restée chaste (Augustin, 2013, I, 19). Le dilemme posé par la situation de Lucrèce fait couler beaucoup d'encre dans les sociétés dominées par la religion depuis des siècles, et bien qu'Ovide n'accuse Lucrèce de rien dans les *Fastes*, sa vision des choses n'était pas aussi moderne dans son *Ars Amatoria*. Il y fait ainsi plusieurs fois référence à la résistance féminine comme une façade censée masquer un plaisir réel (I. v. 657-680), ce qui ne sied nullement à la vision des choses de Chaucer. Ce dernier blanchit au contraire Lucrèce et fait la synthèse de différentes traditions au sein d'un poème narratif pathétique interrogeant le contraste entre une autorité écrite et l'expérience du monde réel (Chaucer *et al.*, 2010, 1367). C'est, après tout, cette volonté de Collatin de *voir* plutôt que de se fier aux paroles (« it is no nede / To trowen on the word, but on the dede », v. 1706-1707) qui introduit le loup dans la bergerie.

Le suicide de Lucrèce marque de ce fait la conclusion logique de la légende car il représente le triomphe de la vertu pathétique. Le poète n'a en effet eu de cesse que de nous faire le portrait d'une Dame délicate et vulnérable, l'exemple même de la femme que le roman de chevalerie placerait sous la protection de Tarquin. Au lieu de cela, il préfère céder à l'appel de la chair et rompt ainsi un code sacré :

Tarquinius, that art a kynges eyr,
And sholdest, as by lynage and by ryght,
Don as a lord and as a verray knyght,
Whi hastow don dispit to chivalrye?
Whi hastow don this lady vilanye?
(v. 1819-1823)

Or, Lucrèce n'a pas rompu ses engagements et reste fidèle à ses valeurs au point de préférer la mort. C'est ce qui fait d'elle le symbole même du pathos dans la littérature. Northrop Frye souligne à ce titre que le pathos dans le bas-mimétique²² présente le héros (souvent une

²² Northrop Frye établit dans le premier essai de son livre *Anatomy of Criticism* une théorie des modes permettant de définir une œuvre de fiction en fonction des actions de son héros. Il propose cinq catégories distinctes : l'histoire mythique, la romance, le mode haut-mimétique, le bas-mimétique et enfin le mode ironique. Dans le haut-mimétique, le héros est supérieur aux autres hommes mais pas à son environnement. C'est le mode narratif typique de la tragédie ou de l'épopée. Le bas-mimétique, en revanche, est doté d'un héros dont nous partageons l'humanité et qui ne nous surpasse en rien, ce qui correspond bien souvent aux récits comiques et à la fiction réaliste.

femme, ou un enfant) comme isolé par une faiblesse qui attire inéluctablement notre sympathie. Il doit faire face à un adversaire impitoyable qui va se nourrir de la vertu d'une victime tombée en son pouvoir (Frye, 1973, 38-39). La passivité et l'impuissance de la victime ne font que renforcer le mode pathétique et font de Lucrece le symbole des Dames vertueuses (v. 1874-1878).

Avec « The Legend of Hypsipyle and Medea » et « The Legend of Lucrece », Chaucer est parvenu à produire deux récits et deux effets totalement différents. Passant sans mal de la comédie au pathos, il montre sa volonté de composer une œuvre dont chaque poème serait doté d'une voix qui lui est propre. Continuant en apparence de suivre les termes de sa pénitence, il tente dans les légendes suivantes d'associer au pathos de Lucrece une vision parodique puis ironique de la vie de femmes bafouées et, par extension, de la tradition littéraire dont elles sont issues.

D. Parodie et ironie

Après avoir eu recours à l'implication émotionnelle de « The Legend of Lucrece », Chaucer se devait de conduire son public dans une tout autre direction avec le récit suivant. Il oppose donc à l'intensité de « Lucrece » « The Legend of Ariadne », dont la relation avec ses sources explique à la fois le ton du poème et son approche de la thématique du légendaire.

La critique tente depuis des siècles de démêler l'imbroglio littéraire que représente cette légende. Même s'il s'inspire visiblement du Livre VIII des *Métamorphoses* et de la dixième épître des *Héroïdes*, le reste du poème s'inspire aussi bien d'éléments de l'*Ovide moralisé*, de la *Théséide*, de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccace, de la traduction italienne de la lettre d'Ariane à Thésée de Filippo Ceffi ou encore du *Jugement du Roy de Navarre* et de l'*Énéide*... Ce mélange montre donc la volonté de Chaucer de ne pas se limiter à une vision monologique de son sujet, mais de produire autant de variété que possible.

Il consacre donc l'ouverture de cette légende à une longue scène d'exposition narrative dans laquelle il résume brièvement le contexte mythologique de la légende. Il mentionne l'opposition entre Minos et les Athéniens (v. 1894-1901), le siège de Mégare sur l'isthme de Corinthe (v. 1902-1907), la trahison de Scylla (v. 1908-1921), les sacrifices au Minotaure (v. 1928-1937) mais joue, pour cela, constamment sur le non-dit. Chaucer ignore en effet des informations que ses sources ne manquaient pas de mentionner, ce qui conditionne inévitablement notre lecture du reste de la légende. Le ton est visiblement sérieux dans cette première partie et les propos du narrateur ne semblent pas particulièrement ironiques ou

pathétiques. Au contraire, il semble se contenter de nous fournir l'arrière-plan nécessaire à la compréhension de la trahison à venir. Or, seul le lecteur ayant une vision esthétique globale du mythe d'Ariane peut se rendre compte du décalage entre ses sources et la manipulation des faits dans cette exposition. Les *Métamorphoses* et l'*Ovide moralisé* profitaient par exemple de cette phase introductive pour présenter les personnages d'Ariane et de Thésée, cependant Chaucer n'en fait rien. Au contraire, il joue sur les apparences. Il fait ainsi de Minos le juge des Enfers et de son petit-fils, Minos le roi de Crète, une seule et même personne (v. 1886)²³, transforme Scylla en une énième dame vertueuse et fait l'impasse sur l'amour contrenature de Pasiphaé pour le taureau blanc de Poséidon. Or, en modifiant de cette façon la trahison de Scylla, qui causa par amour pour Minos la mort de son père et le sac de Mégare, Chaucer semble vouloir nous préparer au retour du thème des femmes bafouées, alors que son intertextualité et son utilisation des non-dits incitent à lire cette transformation différemment (Chaucer *et al.*, 2010, 1369). Scylla, Ariane et Phèdre ne sont, par conséquent, plus à considérer comme de simples femmes trahies par leur amant, mais bien comme des princesses trahissant elles-mêmes leur père et leur roi et qui sont ainsi prises par le ressac.

Une fois cette exposition terminée, Chaucer développe son récit en se basant essentiellement sur le dialogue. Il s'inspire sans conteste des soliloques de l'*Ovide moralisé* pour cet aspect, et offre donc après Lucrèce un poème beaucoup plus ouvert. Néanmoins cette mise en avant presque dramatique du dialogue va contribuer au développement d'une tonalité de plus en plus parodique, basée sur le contraste entre les apparences, soutenues par la parole, et la réalité. Chaucer consacre ainsi cent soixante vers sur les trois cent quarante et un composant la légende à des échanges au discours direct entre ses principaux protagonistes. Ce faisant, il accentue l'effet dramatique de l'*Ovide moralisé* qui lui se contentait de longs monologues. Cet échange articulé autour de trois voix distinctes ouvre la possibilité de créer des scènes plus dramatiques mais Chaucer n'exploite jamais cette possibilité. Là où une véritable interaction entre les personnages aurait été intéressante aussi bien sur le plan narratif qu'émotionnel, il laisse la situation s'enliser et s'éloigner de la dimension romanesque du mythe. Frank ajoute, par ailleurs, que contrairement à ce que l'on pourrait attendre, Chaucer

²³ La confusion entre les deux n'est pas propre à Chaucer et fait partie de la tradition mythologique, néanmoins sa décision d'unir les deux Minos n'est pas anecdotique.

has made the dialogue curiously circumstantial and prosy. Further, the characters emerging in these speeches are inappropriate for the romantic situation in which they are cast. Finally, and most comprehensively, the tone of these speeches and of the whole middle section is wrong for our preconceptions. (Frank, 1972, 115)

Phèdre décrit par exemple son plan pour sauver Thésée avec tellement de détails et de précision que tuer le Minotaure et retrouver son chemin dans le labyrinthe semblent faciles. Or cette tonalité décalée est générée par le contexte dans lequel Ariane et Phèdre entendent les lamentations de Thésée. Chaucer nous explique,

The tour there as this Theseus is throwe
Doun in the botom derk and wonder lowe,
Was joynynge in the wal to a foreyne;
And it was longynge to the doughtren tweyne
Of Mynos, that in hire chaumbers grete
Dwellten above, toward the mayster-strete

(v. 1960-1965)

Le terme « foreyne », que certains critiques et traducteurs préfèrent esquiver, est défini par Benson et Robinson comme signifiant « privy », c'est-à-dire des toilettes (Chaucer *et al.*, 1987, 1250). Cette idée de toilettes reliant, par un conduit unique, le donjon de Thésée et les appartements d'Ariane et Phèdre est d'ailleurs la seule explication au fait qu'elles puissent l'entendre (v. 1967-1971). Difficile dès lors de créer une situation romantique ou chevaleresque en partant d'un discours entendu depuis les latrines. Et le fait que cette situation soit inappropriée dans le cadre d'un récit parlant d'amour définit le reste de la légende et va même jusqu'à préfigurer l'éclatement de la vision romantique du « Merchant's Tale ». Chaucer se tourne alors vers une véritable parodie du roman de chevalerie.

Thésée est, après tout, une figure masculine dont nous commençons à connaître les caractéristiques. L'image du héros risquant la mort et sauvé par une Dame dont il profite avant de reprendre la route est un motif que nous avons déjà rencontré dans *Good Women*, mais Chaucer décide cette fois d'insister sur l'égoïsme au centre de la relation entre le héros en péril et sa Dame. Car ce qui rend Thésée, Jason ou Énée méprisables c'est leur ingratitude, leur non-respect d'une convention du roman de chevalerie, à savoir, le *quid pro quo* (Frank,

1972, 119). Les Dames vertueuses dont Chaucer nous a fait le portrait donnent généreusement et sont donc en droit d'attendre quelque chose en retour, que ce soit un mariage ou bien une autre preuve d'amour. Cette notion d'échange est centrale dans le roman de chevalerie. *Sir Gawain and the Green Knight* en fait, par exemple, l'élément central du récit : Gauvain part en quête du Chevalier Vert après avoir accepté un duel fondé sur l'échange de coups et verra son honneur testé par son hôte à travers un jeu reposant sur le *quid pro quo*. De même, dans *Libeaus Desconus*, le fils de Gauvain accepte à contrecœur d'embrasser une créature monstrueuse qui se transforme en riche et belle jeune femme. Ayant levé la malédiction, elle s'offre alors en mariage. Les exemples de ce genre abondent dans la littérature médiévale et il n'est donc guère surprenant que Chaucer présente une variation de cette thématique. La relation entre Ariane, Phèdre et Thésée est ainsi essentiellement articulée autour de cette idée d'échange et donne à la conversation un aspect étrangement calculateur et anti-romanesque. Les deux sœurs éprouvent bien de la pitié pour Thésée, mais nous sommes bien loin de la pitié ressentie par Didon. Elles n'ont que faire d'un innocent dévoré par le Minotaure mais, Thésée étant un prince, il serait dommage qu'il finisse ainsi (v. 1974-1984). Phèdre expose donc son plan froidement, laissant la raison s'exprimer au lieu de la passion, et décrit à sa sœur toutes les étapes du sauvetage avec une précision évoquant étrangement celle d'un braqueur de banque avant de passer à l'action. Mais bien que cette longue exposition du plan (v. 1987-2024) permette ensuite à Chaucer de résumer l'affrontement avec le Minotaure en seulement six vers (2144-2149), cela a également pour effet de réduire à néant l'héroïsme de Thésée : « There is no sharp edge to his actions, presented so prosily by a shrewd-minded lady : a ball of wax and tow, to stick in the monster's teeth. It might almost have come out of *Mrs. Beeton's Household Management*. » (Frank, 1972, 121) Qui plus est, Thésée ne fait rien pour améliorer la situation et tend à ressembler au chapon de « The Legend of Hypsipyle and Medea ». Phèdre répète en effet à plusieurs reprises à Ariane qu'elle doute de son courage (v. 1993-1996, 2002, 2024), et une fois que le geôlier leur amène Thésée, celui-ci se livre à un bien triste spectacle. Ce grand héros de l'Antiquité se jette à genoux et jure aux deux sœurs pendant quarante-quatre vers de renoncer à son héritage, de les servir « as a wreche unknowe » (v. 2034) et de jouer le page jusqu'à la fin de ses jours si elles lui sauvent la vie (v. 2029-2073). Or, c'est une chose de faire preuve d'humilité pour courtoiser une dame, c'en est une autre de se rabaisser à ce point pour sauver sa propre vie. Ariane refuse d'ailleurs qu'un prince les serve de cette façon et se demande : « But what is that that man nyl don for drede? » (v. 2095). La conversation prend alors une allure encore plus calculatrice, car puisque Thésée est prêt à tout pour survivre, Ariane lui propose de l'épouser. Cela éviterait le

gâchis de voir un fils de roi mourir de la sorte et semble, de plus, un arrangement fort profitable à Ariane, étant donné que « ye ben as gentil born as I, / And have a reame, nat but faste by » (v. 2090-2091). Thésée accepte ainsi le marché, visiblement à contrecœur²⁴, et fait un discours encore plus ridicule dans lequel il jure avoir aimé Ariane en secret pendant sept années, bien qu'il ne l'ait jamais vue (v. 2114-2122). Chaucer détourne, de cette façon, un autre aspect du roman de chevalerie : l'amour pour une inconnue vivant dans un autre royaume est quelque chose de récurrent dans le genre romanesque mais cela ne paraît pas très sincère dans la bouche de Thésée qui nous a déjà montré qu'il est prêt à tout pour sortir de cette prison. Ariane arrange donc un double mariage, puisqu'elle demande que sa sœur Phèdre puisse épouser le fils de Thésée, et semble plus qu'heureuse lorsque ce dernier la nomme « My dere herete, of Athenes duchesse! » (v. 2122). Chaucer transforme ainsi radicalement l'image d'Ariane, faisant de cette figure mythologique censée représenter la vertu féminine une future bourgeoise de Bath :

[...] "Now syster myn," quod she,
"Now be we duchesses, bothe I and ye,
And sekered to the regals of Athenes,
And bothe hereafter likly to ben queens
(v. 2126-2129)

Chaucer parodie, par conséquent, dans cette deuxième partie de la légende le matérialisme se trouvant derrière le concept de *quid pro quo*. L'amour n'entre plus en ligne de compte pour nos protagonistes, qui sont plus intéressés par la récompense que par un acte de générosité gratuit. Ainsi, lorsque Thésée vient à bout du Minotaure et quitte finalement son donjon, il ne fait pas l'erreur d'oublier la dot de son épouse (v. 2150-2151) mais s'arrête en cours de route pour abandonner Ariane alors endormie sur une île déserte. Il préfère prendre la fuite en compagnie de Phèdre qui est, nous dit Chaucer, plus belle que sa sœur (v. 2170-2175). Cependant, après une section centrale parodique, Chaucer conclut sa légende par un retour bouleversant au pathos. Il n'y a dès lors plus rien de comique aux cris de peine d'Ariane qui tente d'appeler Thésée, de lui faire signe afin qu'il revienne. Néanmoins, ses cris n'ont pour écho que le creux des rochers : son isolement est total (« No man she saw, and yit shyned the mone », v. 2194), sa misère absolue (« Adoun she fyl aswoune upon a ston », v. 2207) et le

²⁴ C'est soit le mariage, dit-il, soit être mis en pièces par le Minotaure le lendemain matin (v. 2104-2105).

danger mortel (« Ther as there dwelled creature non / Save wilde bestes, and that ful many oon », v. 2164-2165).

Le risque de lier de cette manière la parodie et le pathos était grand pour Chaucer mais sa volonté de produire une œuvre aussi plurivocale et pluristylistique que possible l'emporta finalement sur toute considération esthétique. Ariane représente l'image même de la jeune fille voulant vivre une romance chevaleresque, et toute l'ambiguïté de la légende vient de là. Chaucer montre depuis le début de *Good Women* le contraste existant entre les conventions et la réalité, entre les mots et l'expérience et Ariane ne fait pas exception. La parodie et le pathos de la légende émanent de sa volonté de vivre une expérience romanesque alors que Chaucer l'a violemment extraite du contexte mythologique qui aurait permis cette réalisation. Toute la connaissance héritée de ces « olde appreved stories » (F et G. v. 21) déborde du cadre narratif de la légende et permet à Chaucer de tourner en ridicule leurs conventions et de pleurer les conséquences de leur caractère illusoire.

Si l'association d'une tonalité parodique et pathétique donna à Chaucer la possibilité d'explorer une autre facette de la thématique de l'autorité des mots dans « The Legend of Ariadne », il tente néanmoins avec « The Legend of Philomela » de transmettre son message avec une toute autre voix.

Les détails de la légende étaient particulièrement bien connus au Moyen Âge²⁵, pourtant contrairement à ses habitudes, Chaucer ne nous indique pas quelles sont ses sources. En effet, même si les *Métamorphoses* ont probablement été mises une nouvelle fois à contribution, Chaucer a transformé le mythe de Philomèle et Térée au point de le rendre méconnaissable. Alors que le mythe originel est composé de trois épisodes (viol, infanticide, métamorphose), Chaucer se contente de traiter le premier pour faire correspondre Philomèle au schéma des dames vertueuses de son légendaire. Il résume à cette fin, brièvement l'enlèvement de Progné, son viol et sa mutilation, mais refuse de mentionner la vengeance des deux sœurs. Chaucer découpe, par conséquent, le récit en abandonnant ou en diluant les scènes les plus horribles : la passion de Térée est, par exemple, présentée de manière banale (v. 2292-2293), le fait qu'il tranche la langue de Progné est également résumé en quelques mots (« And with his swerd hire tonge of kerveth he », v. 2334) tandis que son hypocrisie devant Philomèle est décrite en

²⁵ On retrouve l'histoire de Philomèle aussi bien dans *Philomena* de Chrétien de Troyes, l'*Ovide moralisé* ou le *Confessio Amantis*.

une phrase (v. 2342-2344). De même, il reste discret sur la passion finale menant à une vengeance dont il ne désire pas parler.

« The Legend of Philomela » est donc une œuvre remarquable montrant à quel point Chaucer maîtrisait l'art de la concision narrative. Pourtant, cette capacité à résumer l'intrigue d'un poème peut avoir comme conséquence d'annuler son intensité, comme ce fut par exemple le cas avec « The Legend of Cleopatra ». Néanmoins, bien que Chaucer ne parvienne pas à impliquer émotionnellement son public dans cette légende, ce traitement pour le moins expéditif du mythe induit une ironie hautement révélatrice. La réduction de Progné au silence n'est pas sans rappeler le silence d'un narrateur qui nous confie, dès les premiers vers de la légende, que se pencher sur l'histoire de Philomèle et Térée « infecte » le lecteur et assombrit ses yeux : « Yit last the venym of so longe ago, / That it enfecteth hym that wol beholde / The storye of Tereus, of which I tolde. » (v. 2241-2243). Il semble refuser d'engager sa responsabilité ; toutefois Chaucer parvient, tout comme Progné, à trouver un autre mode de communication. Le silence est parfois plus éloquent qu'un long discours, et l'ironie consécutive au décalage existant entre ce qui est dit et ce que l'intertextualité nous suggère fait de « The Legend of Philomela » une nouvelle remise en cause de la « responsabilité de l'expression et de l'écriture, de l'influence du poids des mots et de la lecture » (Chaucer *et al.*, 2010, 1370). Prenons, par exemple, l'abandon de l'épisode de la vengeance. Lorsque Philomèle apprend le sort de sa sœur, elle prétend partir en pèlerinage et va secourir Progné ; or, là où la tradition enchaîne avec une scène particulièrement violente et horrible, à savoir Térée mangeant son fils à son insu, Chaucer se contente de préciser que « The remenaunt is no charge for to telle » (v. 2383). Ce faisant, il suit visiblement les instructions du Prologue et nous dit en même temps que si les deux sœurs s'étaient arrêtées là, leur vie aurait été digne des plus grands récits hagiographiques. Mais en passant sous silence un acte contrenature, Chaucer nous montre qu'il risquerait de transformer en saintes deux infanticides : c'est alors le rapport intertextuel entre le silence de Chaucer et la tradition littéraire qui lui permet de « dire » sans pour autant propager ce venin. Tout comme Progné tissait une tapisserie relatant les horreurs qu'elle a endurées, Chaucer tisse une toile reliant son poème à une tradition plus vaste lui permettant de montrer la corruption de ce mythe sans jamais impliquer sa propre responsabilité d'auteur.

E. Posture narrative et conclusion ironique

À ce stade du légendaire, le public serait en droit de commencer à se demander si Chaucer va encore réussir à nous surprendre. Le schéma est après tout très clair depuis quelques légendes : un homme est généralement sauvé par une femme qu'il séduit avant de reprendre la route en la laissant derrière lui. Or, après avoir jonglé avec la comédie, le pathos, la parodie et l'ironie, Chaucer propose avec « The Legend of Phyllis » un récit dont la comédie dépend autant de la situation des personnages que de la posture du narrateur. De cette manière, il évite de se répéter et se prépare à la conclusion du légendaire.

L'orientation à donner à « The Legend of Phyllis » était évidente pour Chaucer, tant le personnage était populaire. Outre la deuxième épître des *Héroïdes*, son amour pour Démophon était mentionné dans l'*Ars Amatoria* (Livre II), le *Roman de la Rose* (v. 13211-13214), le *Confessio Amantis* (IV. v. 731-878), sans oublier *The Book of the Duchess* (v. 728-731) et *The House of Fame* (I. v. 388-396). C'est justement cette évidence qui le pousse à s'éloigner autant que possible de ses sources. Tout comme pour « Hypsipyle and Medea », il fait du personnage masculin le centre du récit et modifie la tonalité en mettant l'accent sur la comédie. Il différencie pour ce faire Démophon de Jason en plaçant le récit sous le signe de l'héritage : Démophon est, en effet, le fils de Thésée et de Phèdre et représente pour notre poète la preuve « That wiked fruit cometh of a wiked tre » (v. 2395). La comédie ne vient donc plus de son comportement ou de son caractère mais du fait qu'il soit le fils de son père, et Chaucer insiste sur le fait qu'il est dans sa nature, comme dans celle des hommes en général (v. 2448-2451), d'être déloyal en amour.

Chaucer livre, par conséquent, un récit épuré dans lequel il ne cesse d'accumuler les figures de rhétorique visant à abréger autant que possible le développement de l'histoire. Il ne cherche même plus à faire de Phyllis une dame vertueuse et expédie la phase de rencontre, romance et abandon en une trentaine de vers au cours desquels la jeune femme devient une caricature. Il commence donc naturellement par nous décrire le voyage en mer de Démophon et la tempête qui détruit ses navires. Et bien que la situation soit périlleuse, les détails que nous fournit le poète sapent constamment la dimension héroïque de l'épisode : Chaucer nous dit par exemple qu'une vague brisa son gouvernail et que son bateau était troué au point qu'un charpentier ne pouvait le réparer (v. 2416-1418). Néanmoins, Neptune finit par prendre pitié et sauve le Duc d'Athènes qui s'échoue las et accablé par les éléments sur les terres de Phyllis (v. 2427-2437). Digne fils de son père, Démophon est accueilli avec les honneurs à la cour et alors que tous devraient connaître la nature de son héritage (« lyk his fader of face and of

stature, / And fals of love », v. 2446-2447), Phyllis ne trouve mieux à faire que de tomber amoureuse. Chaucer nous confie d'ailleurs, avec très peu de solennité, « This honorable Phillis doth hym chere; / Hire liketh wel his port and his manere. » (v. 2452-2453). Toute la comédie de la légende vient donc de cette incapacité de Phyllis à voir la vraie nature de Démophon, situation qui exaspère de plus en plus un narrateur désormais « agroted herebyforn » (v. 2454). Il ne développe, par ailleurs, à aucun moment le personnage de Phyllis ou sa relation avec Démophon et, puisque Chaucer prend un raccourci en nous épargnant les détails de la romance, il nous laisse avec le portrait d'une femme un peu sottre, n'offrant aucune résistance aux charmes de cet étranger et ne commençant à réagir qu'une fois Démophon parti. Grâce à ce ton moqueur, Chaucer fait en sorte qu'il soit difficile d'éprouver une quelconque pitié pour elle. Son suicide est d'ailleurs présenté avec bien peu d'empathie et de manière assez expéditive : « She was hire owene deth ryght with a corde » (v. 2485). Pourtant, la légende ne s'arrête pas avec la mort de Phyllis, car bien que le narrateur refuse de gaspiller une plume d'encre pour parler à nouveau de Démophon, il mentionne en revanche la lettre que Phyllis lui écrit, chose risquée dans la mesure où ce passage des *Héroïdes* est hautement pathétique. Chaucer sélectionne néanmoins « A word of two, althogh it be but lyte » (v. 2495) et avant que le sujet ne devienne trop grave, reprend la main et coupe la parole à Phyllis en signalant que la lettre est trop longue. Il ne se prive pourtant pas de l'ironie de citer le passage dans lequel Phyllis mentionne le manque de loyauté de Thésée :

But sothly, of oo poynt yit may they rede,
That ye be lyk youre fader as in this,
For he begiled Adriane, ywis,
With swich an art and with swich subtilte
As thow thyselven hast begyled me.
(v. 2543-2547)

En dépit de son honneur, Phyllis n'a donc fait preuve d'aucune retenue ou de bon sens et ne réalise son erreur que trop tard. L'exaspération du narrateur, que de nombreux critiques ont interprétée comme une preuve de l'ennui de Chaucer, associée à l'incapacité de Phyllis de voir ce que le reste du monde voit, produit une ironie moqueuse qui ne peut que faire sourire. Cette nouvelle trahison renforce d'ailleurs l'idée que la déloyauté fait partie du code génétique masculin, et que seule une sottre pourrait encore se fier à un homme. Or, Chaucer tient à assurer aux femmes qui pourraient faire partie de son public qu'il est différent : s'il est

un homme sur terre en qui elles peuvent avoir confiance, nous dit-il, c'est bien lui (v. 2561). La question serait alors de savoir si l'on peut se fier à la parole d'un auteur qui nous a déjà prouvé qu'il était passé maître dans l'art de manipuler son monde, et qui a déjà violé à plusieurs reprises les termes de sa pénitence.

Chaucer fournit la réponse à cette question avec un ultime récit qui demeurera inachevé, « The Legend of Hypermnestra ». Cette dernière tentative de peindre le portrait d'une dame vertueuse est à bien des égards représentative de l'entreprise menée dans le légendaire. Jugée aussi durement par la critique que *Good Women* dans son ensemble, « Hypermnestra » demeure pourtant une perle de concision narrative et d'inventivité : en effet, bien qu'il s'inspire principalement de la quatorzième épître des *Héroïdes*, connue pour son lyrisme, ainsi que d'éléments empruntés aussi bien à Boccace qu'à Hygin, Chaucer prend définitivement la mesure de ses sources en se libérant des « sixty bokes olde and newe » (G. v. 273) censés former son corpus. Il ne nous met dès lors à aucun moment sur la piste de ses influences mais remodèle le mythe, non pas afin de faire correspondre son héroïne au schéma des dames vertueuses mais bien pour renforcer son intrigue.

Chaucer s'empare pour cela de quelques éléments centraux de la version ovidienne de la légende, tel que l'ordre de tuer pendant la nuit de noces, la menace du père, la réflexion d'Hypermnestre, mais ignore au contraire tout ce qui pourrait élargir le cadre du poème. Là où Ovide mentionnait, par exemple, le mariage des cinquante fils d'Egyptus aux cinquante filles de son frère Danaüs, Chaucer inverse les noms des deux frères et se concentre sur un seul et unique mariage, celui d'Hypermnestre et de son cousin Lyncée²⁶. Ainsi, il gagne à la fois en réalisme et en intensité : toujours prompt à nous rappeler que la tromperie est une caractéristique masculine, Chaucer mentionne bel et bien la grande progéniture des deux frères (v. 2562-2572) mais précise que celle-ci est globalement illégitime. Hypermnestre est de ce fait décrite comme la « ryghte doughter » (v. 2628) que Danaüs eut avec « his ryghte wyf » (v. 2573). De même, en insistant sur la prédestination des personnages, il donne au récit un suspense qui dynamise la narration. L'influence des astres et des dieux devient ici un remarquable outil pour caractériser Hypermnestre en seulement quelques vers : nous apprenons, par exemple, que Vénus lui accorda une grande beauté, tandis que l'influence de Jupiter lui donna « conscience, trouthe, and drede of shame, / And of hyre wifhod for to kepe

²⁶ En inversant les rôles (Egyptus devient le père d'Hypermnestre à la place de Danaüs), il montre une nouvelle fois que l'un ne vaut pas mieux que l'autre.

hire name » (v. 2586-2587). La force de Vénus diminue toutefois le pouvoir de Mars, ce qui explique qu'elle soit par la suite incapable de manier un couteau à de mauvaises fins, bien que cela lui coûte la vie (v. 2589-2595). Chaucer parvient ainsi à motiver les actions futures de son personnage tout en attirant notre sympathie pour une jeune femme dont le destin tragique est tracé depuis la naissance (Frank, 1972, 161). Et, bien que cette exposition retarde l'action elle-même, elle lui permet de produire un effet si puissant qu'il sera non terni par l'inachèvement du récit.

La narration reprend ensuite son cours pour décrire en quelques vers très évocateurs la décision de marier Hypermnestre et Lyncée (v. 2603-2607). Le fait qu'ils soient cousins n'est pas ici problématique et Chaucer tient à nous expliquer qu'à cette époque la parenté n'entraîne pas en ligne de compte dans un mariage (v. 2602). La situation est donc tout à fait normale, le mariage lui-même est des plus classiques avec ses guirlandes de fleurs et ses ménestrels (v. 2610-2616) et suit son cours jusqu'à sa conclusion logique. Et alors que tout semble aller pour le mieux, Egyptus fait appeler Hypermnestre et lui tient un discours qui ressemble dans un premier temps aux paroles aimantes d'un père pour sa fille le soir de ses noces. Pourtant, après lui avoir assuré qu'elle est le trésor de son cœur (« So nygh myn herte nevere thyng ne com », v. 2631), il lui annonce qu'il a vu en rêve qu'un de ses neveux causerait sa perte et que, par conséquent, si elle n'égorge pas Lyncée dans son sommeil, elle ne quittera jamais le palais vivante (v. 2641-2646). Le choc produit par cette déclaration est aussi violent pour Hypermnestre, qui se met à trembler comme une feuille, que pour le public qui réalise soudain que le destin tragique dont il a été question plus tôt est sur le point de s'accomplir. Cette volonté d'émouvoir par le choc et par l'horreur est une nouvelle fois propre à Chaucer. Sa scène d'exposition prend toute son ampleur lorsqu'elle est mise en relation avec ce discours, car en resserrant le contexte de la légende sur un unique mariage entre la fille légitime d'Egyptus et le fils préféré de Danaüs (v. 2566-2567), Chaucer a rendu l'annonce du père encore plus dramatique. Et comme si cela ne suffisait pas, il concrétise la menace de mort suspendue comme une épée de Damoclès au-dessus d'Hypermnestre par la présentation de la lame « as rasour kene » (v. 2654) devant trancher la gorge de Lyncée. Ainsi, Hypermnestre reste fidèle au rôle que lui ont dicté les astres et, en dépit de sa fragilité et de son isolement (v. 2680-2683), elle refuse d'accomplir ce terrible forfait. Elle choisit de rester fidèle à sa nature et à son époux et le réveille pour qu'il puisse fuir la colère d'Egyptus.

Chaucer oppose donc au ton moqueur caractéristique de « The Legend of Phyllis » un récit pseudo-pathétique dans lequel les personnages sont soumis à une prédestination

omniprésente. Hypermnestre est innocente, fragile, isolée dans un monde globalement hostile et dans lequel elle dépend soit des astres, soit de l'autorité de son père. Pourtant Chaucer nuance le pathos de la légende en nous épargnant le désespoir de son héroïne. Elle est certes en position de faiblesse, mais elle agit courageusement, ce qui la distingue d'autres figures pathétiques comme Lucrèce. Nous l'avons vu, Chaucer refuse de présenter son sujet deux fois de la même façon dans *Good Women*, de ce fait lorsqu'il réutilise le pathos il prend soin de renforcer le réalisme de l'histoire au lieu d'insister sur le pathétique :

We are given the illusion that this is something that happened, a real occasion, if you wish, in which considerations of reality operate. It is not a monstrous world in which passions are out of control or where miracles of virtue are performed.
(Frank, 1972, 167)

Néanmoins, bien qu'Hypermnestre soit condamnée par la folie d'un père correspondant parfaitement à l'adversaire impitoyable décrit par Frye (1973, 39), Chaucer tient à rappeler que c'est l'égoïsme de Lyncée qui cause sa perte. Il n'y a d'ailleurs rien de surprenant à cela : il est après tout le fils d'un homme particulièrement déloyal en amour et il n'y a donc aucune raison pour qu'il ne répète pas un comportement inscrit dans ses gènes. Ce n'est pourtant pas un personnage aussi rusé que ses prédécesseurs. Chaucer nous fait, au contraire, le portrait comique d'un homme se laissant droguer le soir de sa nuit de noces, qui ne voit aucune honte à s'enfuir par une gouttière et à prendre la fuite à belle allure (« This Lynco swift was, and lyght of fote, / And from his wif he ran a ful good pas », v. 2711-2712) en laissant sa femme aux mains de meurtriers. Chaucer serait-il donc vraiment le seul homme dans lequel les femmes puissent avoir confiance ? La fuite de Lyncée semble confirmer qu'il fait bien exception à la règle, et pourtant son comportement est pour le moins irresponsable. Il nous laisse après tout avec un recueil inachevé par une légende elle-même privée de conclusion, ce qui a souvent été perçu comme une preuve supplémentaire de sa lassitude. Pourtant, comme se le demande si justement Dor, « Ne s'agirait-il pas plutôt d'un jeu visant à créer cette impression, digne conclusion d'un légendaire qui a souligné la duplicité des apparences ? » (Chaucer *et al.*, 2010, 1374). Cette notion de jeu paraît ainsi centrale dans le processus créatif de Chaucer, en particulier dans une œuvre comme *Good Women* dans laquelle il prend visiblement plaisir à manipuler les conventions et à tromper l'attente de son public. Après

nous avoir assuré qu'il était digne de confiance, le narrateur imite finalement Lyncée et prend la fuite par la gouttière en nous laissant désespérés, en compagnie d'une Hypermnestre dont la nuit de noces ne s'est pas vraiment achevée comme prévu.

The Legend of Good Women représente par conséquent une toute nouvelle expérience littéraire pour Chaucer. D'abord hésitant, il fait preuve de plus en plus d'assurance et d'énergie tandis qu'il prend confiance dans le potentiel de la poésie narrative brève. « We may imagine a sense of excitement and joy » suggère Frank, « his judgment had been correct in deciding to abandon the old; his powers were ample for mastering the new » (Frank, 1972, 170). S'il avait déjà fait preuve d'innovation dans *Troilus and Criseyde*, cela l'avait porté vers les limites même de ce qui est possible en poésie lyrique courtoise. Le final de « The Legend of Hypermnestra » est donc à l'image de *Good Women* : apparemment écrit en pénitence pour offense faite à l'amour, le recueil est en réalité composé de différents styles et genres, présentant les nombreuses facettes de la passion amoureuse et montrant par le biais de cette hybridation d'éléments, le contraste entre les conventions de la littérature et la réalité. Et c'est précisément cette mise en avant de l'hybridation comme porteuse de polyphonie qui donna naissance au dialogue extradiégétique des *Canterbury Tales*.

La narration chaucérienne peut donc difficilement échapper à cette thématique ; d'abord fidèle aux consignes données dans le Prologue, il s'en écarte progressivement, allant jusqu'à se moquer du sort de certaines dames vertueuses. Là encore, Chaucer fait du jeu le cœur même de cette hybridation. La remarque de Pandarus dans *Troilus and Criseyde* (« Here bygynneth game », l. v. 868) nous permettait déjà de rapprocher la chasse, motif central dans la poésie courtoise, avec l'idée de jeu en amour. Or, Chaucer accentue cet effet en prenant lui-même part au jeu : il feint l'ennui, joue avec les conventions et prend un plaisir évident à modifier ces légendes de façon à proposer à son public tout un éventail de sensations et de réactions. L'hybridation est donc portée par la volonté du poète de jouer avec son art : Chaucer apprend avec chaque légende à maîtriser sa narration et innove de façon à ne jamais être entravé par les règles du jeu poétique. En sautant par-dessus le mur du jardin de Déduit dans le Prologue, il laisse ainsi derrière lui la *fin' amor* et nous annonce sa volonté de créer des situations dans lesquelles ses personnages progresseraient hors des limites du code courtois. Ce faisant, il assume une indépendance tout à fait nouvelle, portée par le potentiel de la poésie narrative brève, et finit par devenir la représentation même de l'amant déloyal. Ayant délivré

son message, Chaucer conclut son légendaire d'une ultime pirouette narrative et profite de la fuite de Lyncée pour disparaître à son tour.

VI. Place du dialogue extradiégétique dans *The Canterbury Tales*

Si Chaucer dépassa véritablement ses influences littéraires dans *The Legend of Good Women*, c'est avant tout par son inventivité et son originalité. Le légendaire demeure néanmoins un poème de transition entre l'accomplissement lyrique et rhétorique de *Troilus and Criseyde* et le monument que représentent les *Canterbury Tales*. Frank donne ainsi l'image de Chaucer composant son recueil avec une main attachée dans le dos afin de représenter très concrètement la particularité de cette œuvre (Frank, 1972, 186). Comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, le poète apprit avec chaque légende comment remodeler un récit, où couper et à quel moment amplifier, comment caractériser un personnage ou une action d'un simple coup de plume. Or toutes ces aptitudes furent par la suite essentielles car, en se forçant à composer des poèmes narratifs brefs n'entrant plus dans le cadre de la poésie courtoise, il s'imposa un obstacle de taille qui lui permit d'acquérir la maîtrise artistique nécessaire à la création de sa « comedye » (*Troilus*, V. v. 1788).

Chaucer reprit donc la structure gothique de *Good Women* et l'incorpora au cadre narratif du pèlerinage. Bien que le recueil soit un genre vieux de plusieurs milliers d'années, le cadre du pèlerinage est par nature plus complexe et ne dispose donc pas de sources précises¹. Cela explique notamment la tendance de certains critiques à lier les *Canterbury Tales* au *Décameron* de Boccace. Pourtant, si ces œuvres sont similaires d'un point de vue formel, elles restent très différentes l'une de l'autre. Chaucer insiste par exemple pour mêler plusieurs classes sociales à ce pèlerinage, ce qui lui donne plus de variété qu'au groupe d'aristocrates du *Décameron* ; de même, il prend le temps de décrire chaque pèlerin, joue sur les contrastes et fait en sorte que les contes soient racontés sur la route et non lors d'étapes. Cette dernière caractéristique est d'ailleurs particulièrement intéressante dans la mesure où elle donne à Chaucer l'opportunité de renforcer l'idée d'hybridation et le fil conducteur gothique, permettant au spectateur de passer harmonieusement d'un motif à un autre, grâce au chronotope unifiant de la route. Chaucer a en effet déjà montré par le passé sa volonté de présenter un monde pluriel et en mouvement, libéré de la verticalité et de la rigidité d'une certaine forme de littérature. Le chronotope de la route est par conséquent l'outil le plus à même d'apporter à son poème une stabilité que ne possédait pas son œuvre précédente tout en renforçant l'horizontalité de la narration et la polyphonie. Sur une même route se croisent en effet

¹ Il ressemble au récit de voyage mais ne répond pas aux mêmes attentes.

au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personne appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. (Bakhtine, 1978, 384-385)

Le chronotope de la route est, donc, un élément clé dans l'histoire du développement du genre romanesque : que l'on parle des romans de mœurs et de voyages de l'Antiquité, des romans picaresques, romantiques, historiques ou de chevalerie, tous font usage de ce chronotope. La route se métaphorise parfois, mais reste toujours le principe dynamique des romans de toutes les époques, que ce soit chez Cervantès, Daniel Defoe, Henry Fielding, Walter Scott, ou Alexandre Pouchkine (*Ibid.*, 386). Cette route, dominée par la fortune et le hasard, ne dépasse néanmoins jamais les frontières du pays. Bakhtine précise ainsi que l'exotisme propre à ce chronotope est social et s'oppose au récit de voyage². Le héros ne parcourt pas de longues distances dans des contrées exotiques mais reste chez lui et y découvre, grâce à ses rencontres, les divers aspects socio-historiques de son pays.

Cette vision du monde, déjà présente dans *Troilus and Criseyde*, est donc présentée avec une plus grande intensité lors de ce pèlerinage dont l'objet n'est plus, comme ce fut autrefois le cas, de répondre à Dante, mais bien de présenter une œuvre pouvant rivaliser avec la *Commedia* tant sur le plan philosophique que littéraire. Les *Canterbury Tales* s'inspirent ainsi de la structure de Dante et de son voyage « Nel mezzo del cammin di nostra vita³ » (*Inf.* I, v. 1) pour donner au pèlerinage une même valeur philosophique. Dans un cas comme dans l'autre, le public est invité à suivre le narrateur au cours d'un voyage dont la destination passe d'un lieu géographique fixe à une transfiguration de Canterbury en Jérusalem céleste (« The Parson's Prologue », v. 51). Dante demeure cependant, pour paraphraser Lewis, le poète même de la béatitude et de l'eschatologie alors que Chaucer reste proche de l'humain. Les âmes que Dante rencontre, que cela soit en Enfer, au Purgatoire ou au Paradis, n'ont plus la possibilité de changer et ne peuvent qu'endurer leur châtement ou profiter de leur récompense. Chez Chaucer, en revanche, domine un refus de l'achèvement, du monologisme et des conventions qui le poussent à fuir l'absolu d'une vision de type théologique. Ses pèlerins

² La route dans les récits de voyages a une fonction assez similaire, mais inclut l'idée de distance. Cette dernière forme ainsi un chronotope parallèle à celui de la route, avec ses propres spécificités.

³ « Au milieu du chemin de notre vie »

s'inscrivent dans une toute autre dynamique et dans une temporalité permettant même au plus méprisable d'entres-eux de se repentir. Comme souvent, il ne condamne pas, ne juge pas mais se mêle à ses personnages afin d'exposer simplement toute la pluralité du monde et de la littérature : « Whereas Dante had written a divine comedy, Chaucer writes an earthly comedy about people still in the process of becoming » (Taylor, 1989, 2-3). Or, si Chaucer embrasse le chronotope de la route pour orienter son œuvre dans une nouvelle direction, il embrasse également une vision du monde populaire marquée par la polémique de la représentation du corps. La pensée médiévale concevait souvent, en effet, le corps humain sous le signe de la corruption alors que, nous dit Bakhtine, « dans la pratique quotidienne régnait une licence grossière et répugnante. » (Bakhtine, 1978, 316-317). En remettant donc au centre des débats des textes populaires faisant l'éloge de toutes les différentes activités liées au corps (rire, boire, manger, se reproduire et mourir), la culture folklorique et carnavalesque, dont Rabelais est devenu le porte-étendard, présente une vision d'un monde nouveau. Le monde médiéval de Dante et sa conception des mœurs, du temps et de l'espace n'existe donc plus que par l'ironie et la satire pour les poètes s'exprimant à travers le chronotope rabelaisien (*Ibid.*).

Voilà donc en quoi les *Canterbury Tales* complètent *Good Women*, et s'en distinguent tout en assimilant la maîtrise artistique de *Troilus*. Le cadre gothique ayant permis la conjointure donne ici naissance à une forme beaucoup complexe de polyphonie : là où Chaucer se contentait autrefois de produire la plurivocalité grâce au dialogisme et au rire carnavalesque, il complète désormais cet effet grâce à un dialogue extradiégétique hérité de l'hybridation de *Good Women*. Ses premiers vers font ainsi le lien avec la conclusion de *Troilus and Criseyde* : alors que Chaucer y opérait un mouvement du particulier vers l'infini en décrivant la mort de son héros éponyme et son voyage vers l'au-delà, il ouvre le Prologue des *Canterbury Tales* sur un mouvement inverse, en conduisant le public d'une vision quasi onirique du retour du printemps vers l'intérieur du Tabard, avec la description de ses clients et futurs pèlerins.

A. « General Prologue », caractérisation et lecture dramatique

Lorsque Dryden avoua dans sa préface à *Fables, Ancient and Modern* avoir l'impression de voir ses ancêtres en lisant Chaucer⁴, il encouragea d'une certaine façon plusieurs générations de critiques à s'intéresser au réalisme de ses descriptions. Or, afin de comprendre le mécanisme permettant le dialogue extradiégétique des *Canterbury Tales*, il semble

⁴ « 'Tis sufficient to say, according to the proverb, that here is God's plenty. We have our fore-fathers and great-grandames all before us, as they were in Chaucer's days » (Dryden, 2001, 7).

important d'expliciter en quoi consiste le réalisme chaucérien, dans la mesure où l'esthétique de Dryden et de ses successeurs a encouragé une lecture dramatique de cette œuvre incompatible avec notre approche.

M.W. Bloomfield explique que le réalisme « used to refer to a work which reproduces [...] the details of the external reality of the subject, and (to a lesser extent) an objective, unbiased presentation of the inner reality of the human characters who people the story » (Bloomfield, 1986/1988, 179). Toutefois chaque époque perçoit le réalisme d'une manière qui lui est propre. La définition aristotélicienne de la mimésis est, par exemple, proche de celle de Bloomfield tout en lui donnant un sens plus large : pour Aristote, l'artiste peut représenter le réel tel qu'il est, tel qu'il semble être ou tel qu'il devrait être, de façon à imiter la nature ou à la sublimer. Cette vision mimétique nous rapprocherait d'une représentation du monde tel qu'il est perçu par l'artiste à un moment donné. Cependant, le *réalisme*⁵ au Moyen Âge se distingue de l'approche antique ou moderne par sa tendance à être plus qu'un simple écho du monde. La tradition bourgeoise y inclut par exemple exagérations et caricatures, faisant de ce style littéraire une véritable imitation de la vie elle-même (*Ibid.*). Il était, par ailleurs, plus souvent question d'entretenir la suspension d'incrédulité que de créer une représentation crédible du monde : le recours à un narrateur témoin ou la vision onirique sont ainsi autant de procédés permettant d'ancrer dans le réel un récit fantastique. Chaucer n'est, bien entendu, pas Émile Zola, et le réalisme des *Canterbury Tales* ne saurait être confondu avec le naturalisme des Rougon-Maquart. En effet, aucun des contes présentés par Chaucer ne pourrait être considéré comme un récit réaliste indépendamment du reste de l'œuvre. Privés de leur cadre narratif, ces fabliaux, fables, romances et hagiographies ne peuvent plus communiquer et s'effondrent comme de simples expériences littéraires. Car c'est la richesse du monde dans lequel Chaucer nous plonge qui permet de garantir l'authenticité du récit : après avoir manipulé la vision onirique et le mode de représentation pseudo-historique, il s'intéresse à présent au monde social qu'il connaît si bien. Il s'engage à nous accompagner dans ce pèlerinage et en devenant notre référent accentue encore cette illusion de réalité.

Or, une lecture dramatique des *Canterbury Tales* impliquerait une caractérisation dont la dimension était sans nul doute étrangère à Chaucer. Même s'il était capable de rapidement décrire ce qui motive ses personnages et de préparer son public au dénouement, comme le prouve le recours à la prédestination dans « The Legend of Hypermnestra », sa vision du

⁵ Nous ne parlons pas ici de la doctrine philosophique popularisée par les écrits de Thomas d'Aquin, mais bien d'une forme de réalisme littéraire.

traitement des personnages serait bien différente de celle que nous pouvons avoir de nos jours. Ses personnages agissent en fonction du rôle que le cadre narratif leur attribue et il n'est guère surprenant de voir Troilus ou Pandarus se comporter comme l'Amant ou l'Ami du code courtois. Néanmoins, le fait que nous ayons perdu de vue cette caractéristique prouve la capacité de Chaucer à créer des personnages plus vrais que nature, et c'est justement ce réalisme social et linguistique, dont Dickens est de bien manières le lointain héritier, qui lui permet de gommer les contours de ses créations et de leur donner de la profondeur⁶. Cependant, en se libérant du code courtois Chaucer fut contraint de pallier un manque de structure. En effet, dans la mesure où ses personnages ne correspondaient plus aux types conventionnels et familiers bien connus de son public, il devenait nécessaire d'établir en amont une description permettant de se faire une idée de leur nouvelle fonction (Frank, 1972, 183). Ceci lui permet de ne pas déséquilibrer sa poésie narrative brève par de longues descriptions et lui donne même l'occasion de faire interagir ses personnages sans qu'il soit nécessaire de les présenter à nouveau. La polyphonie s'en trouve alors facilitée grâce à une « cacophonie » en apparence naturelle, mais orchestrée de main de maître par le poète.

Le « General Prologue » sert souvent d'argument prouvant la validité d'une analyse dramatique des *Canterbury Tales*. La façon qu'à Chaucer de faire défiler ses pèlerins et de les présenter comme tout bon dramaturge le ferait avec ses didascalies initiales tend, il est vrai, à renforcer l'impression de vraisemblance. Néanmoins, même si le fait de considérer chaque conte par sa relation avec le conteur semble offrir des raccourcis pédagogiques à l'enseignement scolaire de cette œuvre (« a human personality will always seem more accessible to students than poetry » Benson, 1986, 5), cela ne crédibilise pas pour autant la théorie dramatique. Celle-ci repose en effet principalement sur deux hypothèses, à savoir que le lien entre les pèlerins et les liens narratifs que sont les conclusions, prologues et interruptions soient consistants et que le lien entre conteur et conte soit révélateur. Toutefois, aussi vivants que soient les portraits des pèlerins ils restent de simples portraits, c'est-à-dire une représentation partielle du réel et non le réel lui-même, comme l'aurait sans doute rappelé René Magritte dans *La Trahison des images*. Au final, ce que nous voyons des pèlerins et ce que ces derniers nous disent des contes n'est rien comparé à ce que la poésie des contes eux-mêmes nous révèle (Benson, 1986, 6). Et même si l'on peut visualiser les pèlerins comme des

⁶ Chaucer et Dickens partagent la même capacité de reproduire avec une vraisemblance réaliste la voix de leurs personnages, mais là où Chaucer les pensait en termes de types, Dickens les représentait dramatiquement.

personnages complets et vivants, il ne faut pas pour autant se laisser piéger par les apparences. Libéré de l'allégorie de l'amour et du code courtois, Chaucer décrit des types, des fonctions pouvant établir une relation entre conte et conteur. Et comme le rappelle d'ailleurs Muscatine, « No medieval poet would have sacrificed all the rich technical means at his disposal merely to make a story sound as if such and such a character were actually telling it » (Muscatine, 1957/1969, 172). Chaucer entreprend donc de nous donner « the condicioun / Of ech of hem, so as it semed me, / And whiche they weren, and of what degree » (GP, v. 38-40), en s'attardant principalement sur leur fonction sociale ou professionnelle. Chaque pèlerin représente ainsi un modèle d'efficacité et rassemble la totalité des vertus, ou plus souvent des vices, associés à sa fonction par la satire médiévale des métiers. Le Chevalier est, à ce titre, une représentation presque idéalisée de son ordre : il est décrit comme un homme admirable, soucieux du respect du code chevaleresque et toujours prompt à servir son Seigneur (GP, v. 43-47). Et bien que la référence aux campagnes militaires dans lesquels il fit preuve de valeur permette à Chaucer de l'individualiser en lui offrant un passé et une histoire, la liste de batailles semble trop longue pour un seul homme. Il aurait, en effet, participé aux opérations de Pierre de Chypre à Alexandrie et en Turquie (GP, v. 51, 58-59, 64-66), aurait combattu aux côtés des chevaliers teutoniques en Prusse (GP, v. 52-55) et se serait même engagé pour l'Église à repousser les Musulmans d'Espagne et d'Afrique du Nord (GP, v. 56-57, 60-63) (Chaucer *et al.*, 2010, 43). Il semblerait donc qu'il s'agisse d'un portrait composite rassemblant les prouesses de plusieurs chevaliers ; pourtant, cette description est ancrée dans le réel par l'apparition de son fils et écuyer, lui-même avatar du parfait amant courtois. De même, le Frère mendiant est le symbole du religieux hypocrite, rassemblant tous les vices habituellement associés aux hommes d'Église. Chaucer nous dit ainsi que ce joyeux drille savait prendre un air grave lorsqu'il devait quêter et se plaisait particulièrement à fréquenter « frankeleyns over al in his contree / And eek with worthy wommen of the toun » (GP, v. 216-217) ainsi que le personnel des tavernes de chaque ville. Les lépreux et autres mendiants, nous dit le pèlerin Chaucer, n'étaient pas dignes de son attention car ce serait sans honneur et sans profit pour un homme tel que lui « For to deelen with no swich poraille » (GP, v. 247), chose assez paradoxale pour un frère mendiant, nous en conviendrons. Au contraire, il aime œuvrer auprès de ceux dont il peut tirer profit, tels les riches propriétaires terriens et autres « selleres of vitaille » (GP, v. 248). Et, comme si son avarice ne suffisait pas à faire de ce religieux un homme à part, il semble également briller dans le domaine de la luxure. Nous apprenons ainsi que

In alle the ordres foure is noon that kan

So muchel of daliaunce and fair langage.

He hadde maad ful many a mariage

Of yonge wommen at his owene cost.

Unto his ordre he was a noble post.

(GP, v. 210-214)

Néanmoins, ce portrait typique d'un hypocrite nous met également face au frère Humbert, avec sa harpe, son charisme et sa manie de zézayer « To make his Englissh sweete upon his tonge » (GP, v. 265). Chaucer enchaîne de cette façon des portraits visiblement génériques mais pourtant marqués par une caractérisation renforçant le réalisme de ses descriptions. Il en va de même pour le Meunier qui, si l'on associe sa présentation à celle du meunier Symkyn moqué dans le « Reeve's Tale », devient la parfaite représentation d'un bagarreur sans morale. Et pourtant le Meunier, avec sa manie de défoncer les portes avec la tête et sa verrue garnie d'une « toft of herys, / Reed as the brustles of a sowes erys » (GP, v. 555-556), prend vie sous nos yeux. D'autres détails, comme la surdité de la bourgeoise de Bath ou bien la tendance de la Prieure Eglentyne à pleurer à la mort d'une souris ou d'un de ses chiens sont autant d'éléments permettant de concrétiser leurs portraits.

Il n'est donc guère surprenant que certains critiques aient tenté d'établir un lien entre des contemporains de Chaucer et ses pèlerins. Après tout, s'il a incorporé à son groupe des personnes réelles telles que lui-même, le tavernier Harry Bailly, le cuisiner londonien Roger Knight de Ware, que l'on reconnaît par son prénom (I. v. 4345-4346) et par une allusion au fait que ce « Knight » se sente mal à cheval (« This was a fair chyvachee of a cook! », IX. v. 50), il pourrait très bien avoir fait de même pour ses autres pèlerins. Pourtant, si certains personnages semblent plus vivants que d'autres, il ne fait aucun doute qu'ils restent définis en fonction de ce qui était connu du public médiéval. Le véritable tour de force du réalisme chaucérien repose alors sur sa capacité à mêler « the actual and the ideal, with each lending its qualities to the other, so that the real Harry Bailly becomes a literary creation and the idealized Parson gains a measure of actuality » (Chaucer *et al.*, 1987, 6). Toute lecture dramatique du « General Prologue », ou des *Canterbury Tales* dans leur ensemble, est donc confrontée au fait que les pèlerins sont essentiellement des types de personnages et que les quelques bribes d'informations censées les individualiser ne permettent jamais de comprendre, au sens moderne du terme, le parcours et la motivation d'un personnage. Comme le rappelle ainsi Benson, « His method is to provide lots of smoke with no certainty that there is a real fire » (Benson, 1986, 8). En d'autres termes, Chaucer ne caractérise pas avec

suffisamment de précision ses personnages pour que le public soit convaincu de l'utilité des renseignements données lors de la lecture des contes. Chaque pèlerin est à ce titre une pièce de puzzle dont l'utilité est relative en l'absence d'autres éléments qui, une fois associés, offrent une vision globale de l'œuvre.

Dès lors, même si des personnages tels que la bourgeoise de Bath ou l'assistant du Chanoine contribuent à la réussite des *Canterbury Tales* par l'intensité dramatique de leur intervention, ils demeurent néanmoins dépendants du cadre narratif mis en place. Ainsi, lorsque le Chanoine et son assistant rencontrent les pèlerins sur la route, ils engagent la conversation ; mais après avoir décrit son maître comme un grand savant et un homme dont la compagnie vaut tout l'or du monde (VIII. v. 599-626), l'assistant change soudain de discours et se met à condamner le Chanoine avec violence (v. 640-650). Dès lors, l'intérêt de cette scène ne vient pas de la motivation de l'assistant ou de l'absence de logique de ses propos mais bien du fait qu'il se mette rapidement à tout raconter à Harry Bailly. Chaucer ne s'intéresse donc pas au réalisme psychologique de ses personnages, que cela soit dans le « General Prologue » ou dans la suite des contes, mais se contente de créer des situations permettant à l'intrigue d'avancer. Dans le cas du Chanoine, il désire nous faire comprendre la folie de l'alchimie et non pas d'un alchimiste en particulier. La situation est donc construite de manière à renvoyer au métier lui-même et à ses vices, à savoir la tromperie et l'illusion dans laquelle vivent aussi bien les alchimistes que leurs clients (Benson, 1986/1988, 99).

La lecture dramatique des *Canterbury Tales* est donc tout aussi illusoire que l'art des alchimistes et ne repose sur aucun élément suffisamment solide. L'impossibilité de lire les contes comme des monologues dramatiques, c'est-à-dire des expressions de la psyché des personnages, encourage ainsi une approche différente. Et, dans la mesure où la correspondance entre conte et conteur n'est pas toujours évidente (le « Shipman's Tale » était de tout évidence destiné à la bourgeoise de Bath, le « Merchant's Tale » aurait pu être attribué au Frère mendiant à en croire le vers 1251 du Fragment IV...), il devient nécessaire de s'interroger sur la nature véritable de ces courts poèmes narratifs. En remettant donc les *Canterbury Tales* dans le contexte des valeurs médiévales dont ils sont issus, on comprend qu'aucune unité de style ne se dégage de cette œuvre. Chaucer compose plus que jamais un poème dont la structure narrative transcende les grands mouvements littéraires de son temps et s'oriente vers l'avenir du genre romanesque. En devenant lui-même l'un des pèlerins en route pour Canterbury, il fait en sorte que sa voix ne domine jamais les débats, et laisse libre

cours à la diversité littéraire, la plurivocalité et la polyphonie. Il passe alors sans mal de la rhétorique du « Merchant's Tale » à l'élégante simplicité du « Clerk », de l'hagiographie à l'obscénité du fabliau et à la fable animalière. Tout comme il avait commencé à le faire dans *The Legend of Good Women*, il fait du cœur de l'œuvre non pas l'individualité et la profondeur des personnages mais bien l'unité littéraire que représente chaque conte : « Chaucer has done nothing less than create a complete and original poetic for each tale. [...] *The Canterbury Tales* is not a dramatic clash of different pilgrims but a literary contest among different poets. » (Benson, 1986, 20) Benson explique ainsi que si Shakespeare change de genre entre certaines pièces, son style est toutefois instantanément reconnaissable. En revanche, passer d'un conte à l'autre, c'est littéralement passer de Shakespeare à Henry James (*Ibid.*, 21). En d'autres termes, la possibilité d'attribuer un conte à un pèlerin en particulier est presque anecdotique tant Chaucer a su différencier le style dans chaque conte.

B. Place du dialogisme dans les *Tales* et positionnement de Chaucer en tant que pèlerin

Nous avons déjà présenté la *persona* poétique utilisée par Chaucer dans ses divers poèmes (voir Chapitres III et IV). Toutefois le pèlerin des *Canterbury Tales* occupe une place à part dans le canon chaucérien. En effet, là où sa présence permettait d'entretenir le dialogisme, elle donne maintenant l'opportunité au poète de renforcer ce rapport entre sa propre voix et celle de ses personnages tout en renforçant son cadre narratif. Comme nous l'avons mentionné un peu plus haut, son rôle de référent accentue l'illusion de réalité, ce qui lui permet de crédibiliser et de lier différents contes et genres d'une manière beaucoup plus vivante et efficace que dans *The Legend of Good Women*. Sa simple présence nous garantit alors que l'auteur ne va pas nous imposer une seule et unique vision du monde. L'existence même de lectures dramatiques des *Canterbury Tales* prouve d'ailleurs son succès : en se faisant pèlerin, Chaucer nous fait croire à la réalité de son aventure et rend vivant un dialogue n'intéressant pas forcément le grand public, car il demeure extérieur à la narration.

Ce personnage étrange nous décrivant ses compagnons dans le « General Prologue », et qui réapparaît plus tard pour nous raconter « Sir Thopas » et « The Tale of Melibee », expose donc les limites de l'analyse dramatique tout en illustrant la variété littéraire propre à l'œuvre de Chaucer (Benson, 1986, 26). Car bien qu'il nous serve de point d'ancrage, on ne sait que très peu de choses de lui et les rares renseignements que nous parvenons à obtenir grâce à ses interventions ou ses actions sont souvent contradictoires. Tout comme pour les autres pèlerins, l'intérêt du personnage n'est alors pas tant dans sa psychologie que dans son rôle,

étant donné que Chaucer n'avait aucunement l'intention (et ne l'a visiblement jamais eue) de faire de sa *persona* poétique un véritable personnage de roman. Au contraire, « the various portraits of the pilgrims are held loosely together by a nonspecific and flexible "I" who is capable of adopting many perspectives, even contradictory ones » (Benson, 1986, 27). Cela fait de lui l'un des personnages les plus fascinants du poème car son inconsistance le rend tout aussi difficile à cerner pour un lecteur moderne que pour ses camarades. Après nous avoir dit s'être si bien mêlé aux autres pèlerins qu'il devint sans tarder l'un des leurs (GP, v. 30-32), il s'efface soudain et se contente d'écouter et de décrire les autres voyageurs. Harry Bailly lui-même ne semble le remarquer que par accident après le conte de la Prieure et s'exclame : « "What man artow ?" [...] "Thou lookest as thou woldest fynde an hare, / For evere upon the ground I se thee stare » (VIII. v. 695-697). On ne sait alors plus que penser de ce personnage visiblement timide, dont la naïveté n'a de cesse que d'être renforcée par l'admiration qu'il montre pour des pèlerins dont fautes et péchés sont nombreux et en parfait désaccord avec la morale médiévale. Son portrait du Vendeur d'indulgences est, par exemple, très révélateur. Le narrateur nous le décrit comme le meilleur de son ordre, se promenant avec des reliques supposées lui permettant de tirer un grand profit de ses rencontres :

But with thise relikes, whan that he fond
A povre person dwellynge upon lond,
Upon a day he gat hym moore moneye
Than that the person gat in monthes tweye;
And thus, with feyned flaterye and japes,
He made the person and the peple his apes.
(GP, v. 701-706)

Il ne fait nul doute que Chaucer le poète aurait vivement condamné les agissements d'un homme s'enrichissant au nom de son église, mais cela n'enlève rien au fait que la pratique était aussi courante à cette époque que la corruption politique moderne. Il s'agissait de fait d'un mal bien connu des contemporains de Chaucer. Néanmoins, alors que l'on pourrait s'attendre à ce que le narrateur se contente d'énumérer les fautes du pèlerin (le jugement étant toujours autant contraire à la philosophie chaucérienne), il ajoute : « But trewely to tellen atte laste, / He was in chirche a noble ecclesiaste » (GP, v. 707-708).

Cette relation entre un narrateur visiblement naïf et un groupe dont la moralité est plus que souvent douteuse est une autre caractéristique majeure du genre romanesque, et Chaucer

l'emploie ici avec plus de vivacité que dans ses autres poèmes. Ne pouvant inclure un autoportrait dans le « General Prologue », il attend la fin du « Prioress's Tale » pour nous offrir une description pour le moins folklorique de lui-même, non sans rappeler les précédents portraits de Geoffrey et de ses autres incarnations. Harry Bailly nous dit donc qu'il est assez gros (« Now war yow, sires, and lat this man have place! / He in the waast is shape as wel as I », VII. v. 699-700), qu'il serait ridicule en compagnie d'une femme (« This were a popet in an arm t'enbrace / For any womman, smal and fair of face. », v. 701-702) et qu'il a l'air plutôt mystérieux (« He seemeth elvyssh by his contenance », v. 703). Or, même si Chaucer a toujours fait usage du topos de la modestie et d'un rabaissement grotesque visant à réduire la force de sa *persona* poétique, il restait néanmoins en contact avec les valeurs courtoises. Il n'avait jusqu'alors fait preuve que de peu d'intérêt pour les escrocs et les voleurs, et comme le rappellent justement Nevill Coghill et Christopher Tolkien, « There are no real rogues in his writings before the Prologue to *The Canterbury Tales*; but there, towards the end, we meet with four in a bunch, a sudden crescendo of crooks » (Chaucer, Coghill, Tolkien, 1958/1965, 14). Cette association d'un personnage naïf avec la pluralité sociale du groupe de pèlerins n'est donc pas accidentelle. L'histoire du genre romanesque a montré l'importance de la figure du sot ou du fripon comme vecteur d'incompréhension permettant d'exemplifier la variété linguistique. Bakhtine explique que c'est précisément

sur une petite échelle (dans les menus genres inférieurs, sur les tréteaux de foire, sur les marchés, dans les chansons et les historiettes de la rue) que s'élaborent les procédés de structure permettant de représenter le langage, de l'associer à la figure du locuteur, de le « montrer » objectivement en même temps que l'homme, non point comme un langage universel, impersonnel, mais caractéristique ou socialement typique d'une personne donnée – prêtre, chevalier, marchand, paysan, juriste... (Bakhtine, 1978, 213)

La polémique, c'est-à-dire l'incompréhension voulue, est ainsi un des moyens privilégiés par le genre romanesque afin de stimuler la polyphonie. Car cela donne à l'auteur l'occasion de représenter le monde avec les mots de celui qui n'en comprend pas la nature conventionnelle, ou refuse de la comprendre (Bakhtine, 1978, 214-215). La *persona* poétique chaucérienne utilisée dans les poèmes courtois était bien souvent décrite comme un nigaud étranger aux valeurs de la *fin'amor* car ne comprenant pas ses règles. Elle se réfugiait par conséquent dans

ses livres et n'apprenait que peu de choses de ses aventures. Désormais libéré du conventionnalisme courtois, Chaucer place sa figure narrative dans un contexte lui permettant d'être confrontée aux différentes classes de la société anglaise du XIV^e siècle et, grâce à la satire des métiers, face à l'hypocrisie, au mensonge et autres formes de langages. Cette incompréhension est donc fondamentalement une caractéristique dialogique et c'est pourquoi elle est, dans le roman, toujours lié au discours :

à sa base se trouve l'incompréhension polémique du discours d'autrui, du mensonge pathétique d'autrui, qui a embrouillé le monde en prétendant l'interpréter, l'incompréhension polémique des langages usuels, canonisés, mensongers, avec les noms pompeux qu'ils donnent aux choses et aux événements – langage poétique, pédantesquement savant, religieux, politique, juridique, et ainsi de suite. (Bakhtine, 1978, 215)

La position du pèlerin Chaucer permet donc au poète de questionner les différentes visions du monde représentées par les contes et les pèlerins, car le sot est toujours dans une opposition dialogique face à un discours poétique, savant, religieux ou politique dont il ne comprend pas toutes les nuances. Cette idée de discours et d'illusion permettant de tromper le monde est, par exemple, visible grâce à la figure de l'alchimiste du « Canon's Yeoman's Tale ». La position centrale de ce personnage naïf permet à l'auteur de présenter le monde à travers ses yeux et parce qu'il ne comprend pas ce qui est visible de tous, lui donne l'opportunité d'extérioriser et de relativiser les différents langages sociaux (*Ibid.*, 216). En faisant des *Canterbury Tales* le reflet « intégral et multiforme de son époque » (*Ibid.*, 222-223), Chaucer mit en place un véritable microcosme linguistique répondant à l'une des exigences constitutives du genre romanesque.

C. Dialogue extradiégétique

Présenter la totalité des contes ainsi que les innombrables interruptions, contradictions et réponses formant le dialogue extradiégétique des *Canterbury Tales* serait bien souvent redondant. Nous concentrerons donc notre attention sur quelques éléments particulièrement révélateurs de l'entreprise mise en oeuvre par Chaucer, à savoir les contes du premier segment (« Knight's Tale » et les fabliaux le complétant), le « Man of Law's Tale », le diptyque du

« Pardoner's Prologue » et du « Pardoner's Tale » ainsi que le contraste entre les deux contes du pèlerin Chaucer.

Après la présentation des différents clients du Tabard dans le « General Prologue », l'hôtelier Harry Bailly propose aux pèlerins de les accompagner à ses frais à Canterbury et, « to shorte with oure weye » (GP, v. 791), suggère que chacun raconte deux contes à l'aller et au retour. Cerise sur le gâteau, Bailly ajoute que celui qui aura raconté les histoires les plus divertissantes se verra offrir un repas par les autres participants lors du retour de Canterbury. La promesse d'un repas gratuit ainsi que la menace de devoir payer les frais de voyage de la totalité du groupe en cas de désistement ne manque pas dès lors de motiver les compagnons du narrateur, si bien que tous tirent à la courte paille afin de désigner le premier conteur. Le hasard, « or sort, or cas » (v. 844) nous dit Chaucer, donne donc au Chevalier l'occasion de lancer les festivités.

Le « Knight's Tale » est un grand classique du canon chaucérien et n'est nullement la première tentative de l'auteur pour adapter la matière de Thèbes. *The House of Fame* empruntait déjà divers éléments à la légende, mais ce n'est qu'avec *Anelida and Arcite* que Chaucer tenta pour la première fois de transposer cette histoire en anglais. Néanmoins son incapacité à jongler entre le conventionnalisme courtois et l'esthétique de la *Teseida* de Boccace ne lui permit pas à ce moment précis de produire une œuvre cohérente et efficace. Il retravailla cependant cette légende bien des années plus tard, comme le prouve sa référence dans le Prologue de *The Legend of Good Women*⁷, et ne manqua pas de l'ajuster au cadre narratif des *Canterbury Tales*. Le Chevalier remarque ainsi, dès son premier *occupatio*⁸,

The remenant of the tale is long ynough.
I wol nat letten eek noon of this route;
Lat every felawe telle his tale aboute,
And lat se now who shal the soper wynne;
(I. v. 888-891)

⁷ « And al the love of Palamon and Arcite / Of Thebes, thogh the storye ys knowen lyte », F. v. 420-421.

⁸ Un *occupatio* est une figure de rhétorique visant, en principe, à raccourcir un récit en signalant que celui-ci serait trop long s'il fallait en donner tous les détails. Mais il peut également servir à amplifier le récit en faisant la liste de tous les détails que l'orateur promet de ne pas citer, comme c'est par exemple le cas à la fin du « Knight's Tale » : v. 2919-2965.

Lorsque Boccace composa *Il Teseida delle noze d'Emilia* entre 1339 et 1341, il fit de la légende un poème épique digne de figurer aux côtés des classiques que sont l'*Énéide* et l'*Odyssée*. Ce fut d'ailleurs l'une des premières tentatives en vernaculaire pour rivaliser avec des poètes tels que Virgile, Homère ou Staté (Burrow, 1986/1988, 120). Or, cette dimension épique fut longtemps problématique pour Chaucer dans la mesure où il ne partageait pas l'ambition de son modèle italien. Il tenta donc dans un premier temps de s'inspirer de l'*ottava rima* de Boccace afin d'accentuer le potentiel narratif de son poème mais en dépit de l'introduction de la rime royale, il ne parvint pas à faire d'*Anelida and Arcite* une œuvre narrative de grande ampleur.

La situation changea toutefois lorsqu'il commença à s'intéresser à la poésie narrative brève. En effet, bien que « The Knight's Tale » soit l'un des contes les plus longs du pèlerinage, il est fondamentalement marqué par l'évolution poétique que nous avons retracée depuis *The Legend of Good Women*. Chaucer condense ainsi les douze livres de la *Teseida* en quelques deux mille deux cent quarante-neuf vers et se voit par conséquent contraint de couper bon nombre de scènes.

Ainsi, bien qu'il se débarrasse de plusieurs batailles dont l'utilité narrative n'était pas évidente mais participait au caractère épique du poème de Boccace, Chaucer entame son conte en nous résumant rapidement les principaux exploits de Thésée. Il devient alors évident dès les premiers vers du « Knight's Tale » que le Thésée dont il est ici question n'a rien en commun avec le personnage grotesque et ingrat de « The Legend of Ariadne ». Bien au contraire, le duc d'Athènes nous est décrit sous son meilleur jour, « In al his wele and in his mooste pride » (I. v. 895), comme la fleur même de la chevalerie. Son courage et son honneur nous sont même prouvés lorsqu'il jure à deux veuves croisées sur la route de venger la mort de leur époux et de tuer le tyran de Thèbes, Créon (v. 957-964). Thésée entreprend donc de traquer Créon et, après avoir conquis sa cité, fait prisonniers deux princes gravement blessés au combat, Palamon et Arcite.

De là, le récit s'oriente vers l'emprisonnement des deux chevaliers et leur coup de foudre mutuel pour la sœur de Thésée, Émilie. Désormais opposés par cet amour commun, Palamon et Arcite ne vont avoir de cesse que de se disputer « as dide the houndes for the boon » (I. v. 1177). Séparés par Fortune (l'un est gracié, l'autre s'échappe), ils finissent néanmoins par se rencontrer de nouveau et décident de se battre en duel. Découvrant par hasard leurs manigances, Thésée tente alors de trouver une solution plus chevaleresque et après les avoir

pardonnés, organise un tournoi afin de les départager (v. 1683-1869). Mars, Vénus et Saturne sont priés d'apporter leur soutien pour chaque protagoniste, mais tandis que Mars donne la victoire à Arcite, Saturne est convaincu par Vénus d'intervenir et cause un accident mortel coûtant la vie au vainqueur (v. 2209-2478).

On le voit, comme à son habitude, Chaucer remodèle entièrement sa matière première et fait du poème épique italien un véritable roman de chevalerie. Il se contente des quelques scènes d'action servant le récit et permettant de caractériser ses personnages tout en créant une empathie pour leur sort respectif. Il reproduit de la sorte un schéma bien connu du public de *Troilus and Criseyde*, puisqu'il fait de la romance entre ses personnages le cœur du récit et délaisse volontairement l'aspect guerrier propre à l'atmosphère épique de Boccace. Et, preuve de sa nouvelle maîtrise de l'art narratif bref, il se permet même d'amplifier ses descriptions et ses dialogues afin de donner au « Knight's Tale » une dignité et une régularité tout à fait originale (Chaucer *et al.*, 1987, 6). Cette tonalité, accentuée par la réutilisation des décasyllabes à rime plate de *Good Women*, est, de plus, soutenue par la relecture boétienne du poème épique italien. La rencontre de Thésée avec les veuves de Thèbes, autrefois épouses de rois, et leur allusion à Fortune et sa roue traîtresse⁹ (I. v. 925) donne donc très rapidement au récit une dimension méditative et philosophique étrangère à Boccace. Le célèbre discours de Thésée lors de la mort d'Arcite en est d'ailleurs l'exemple le plus révélateur. Réunissant Palamon et Émilie, le duc rend son verdict quant à l'avenir des deux jeunes gens. Il explique :

The First Moevere of the cause above,
Whan he first made the faire cheyne of love,
Greet was th'effect, and heigh was his entente.
Wel wiste he why, and what thereof he mente,
For with that faire cheyne of love he bond
The fyr, the eyr, the water, and the lond
In certeyn boundes, that they may nat flee.

(I. v. 2987-2993)

⁹ Fortune dit dans *La Consolation de Philosophie* (Livre II, Prose II), « Richesses, honours, and swiche othere thinges ben of my right. My servauntz knowen me for hir lady; they comen with me, and departen whan I wende ».

Les hommes, qu'ils soient rois ou pages, partagent une mortalité pouvant les atteindre soudainement, ajoute Thésée. Il conseille dès lors à son auditoire de faire de nécessité vertu et de ne pas rompre cette chaîne d'amour. Or, la centaine de vers composant ce discours reprend pratiquement mot pour mot la leçon du Livre II (Mètre 8) de *La Consolation de Philosophie*. Boèce y parle du changement constant du monde et de l'alliance pérenne (permise par l'amour gouvernant la terre et les cieux) liant entre eux les éléments de la nature : Phébus, le Soleil, amène l'aube, tandis que la lune règne sur les nuits ramenées par l'étoile du soir et que la mer interdit à ses flots de submerger les terres.

Cette relecture romanesque de Boccace agrémentée d'une méditation boétienne n'est donc pas nouvelle pour Chaucer. Et le fait qu'il entame les *Canterbury Tales* par un récit de chevalerie, genre ayant dominé la littérature européenne durant près d'un demi-millénaire, n'est pas anecdotique (Chaucer *et al.*, 2010, 17-18). Contrairement au roman réaliste des XVIII^e et XIX^e siècles, le roman de chevalerie n'a pas pour vocation de nous présenter une histoire originale, bien au contraire l'auteur s'inscrit dans une tradition et nous raconte une histoire en se basant sur d'anciens récits. Les codes du roman de chevalerie n'imposent donc pas au romancier de donner naissance à des situations et à des personnages réalistes dans la mesure où le but premier de l'œuvre est de créer des émotions allant de pair avec la thématique du récit. Larry D. Benson précise que « There is little attempt at creating lifelike characters: the invariably noble heroes and heroines are more types than individuals, and their actions, manners, emotions, and speech represent an ideal of aristocratic conduct » (Chaucer *et al.*, 1987, 7). En ouvrant de la sorte les *Canterbury Tales* au roman de chevalerie, Chaucer nous indique donc, par une subtile mise en abyme, que ses pèlerins ne sont guère plus réalistes que Palamon, Arcite ou Thésée, mais il nous offre également la vision d'un monde aristocratique servant à déclencher le dialogue extradiégétique.

En effet, une fois le conte du Chevalier terminé, ses compagnons s'attendent à ce qu'un autre homme de haut rang prenne la relève. Harry Bailly invite ainsi le Moine à concurrencer, s'il le peut, ce premier conte ; toutefois il est interrompu par un Meunier ivre au point de ne plus tenir en selle (I. v. 3120-3121).

Et c'est précisément à ce stade que se révèle la particularité et l'ambiguïté de la stratégie narrative de Chaucer, laquelle s'oppose complètement à celle du *Décameron*. La diversité sociale des pèlerins ainsi que l'insistance de Chaucer pour que les histoires soient racontées sur la route et non lors d'étapes était déjà un premier élément révélateur ; or l'ordre même des

contes renforce également cette opposition. Boccace s'inspire grandement de la *Commedia* dans le *Décameron* et utilise même une variation de sa structure. L'idée de parcours spirituel (les personnages fuient la peste avant de retourner dans une Florence qui revient à la vie) n'est, par exemple, pas étrangère à Dante et la variété d'histoires racontées montre toute la variété des comportements humains, allant de la fourberie et l'impiété de Cepparello à la patience et bonté de Griselda (Kirkpatrick, 1983/1985, 205). La peste donne de ce fait à Boccace et ses personnages le droit « d'user d'une franchise et d'une liberté spéciales » (Bakhtine, 1970, 272) grâce à cette image condensée de la mort qui reste « l'indispensable ingrédient de tout le système des images du roman, où le « bas » matériel et corporel rénovateur joue un rôle capital » (*Ibid.*). Néanmoins, en dépit de cet aspect folklorique, Boccace semble vouloir tenir à distance la cacophonie et l'énergie populaire. Il nous dit dans son introduction (Introduction, 33-35) que la décence et l'ordre ont été balayés de la vie florentine par l'épidémie, pourtant les membres de sa *brigata* refusent d'abandonner leurs valeurs et de transgresser les limites de la raison (Introduction, 52-75). Ils élisent par conséquent un chef devant organiser leur aventure mais montrent une certaine ouverture d'esprit, comme le prouvent les divers fabliaux racontés par Dioneo. Cependant, la conclusion du *Décameron* nuance fortement cette flexibilité et révèle la volonté de Boccace de ne pas laisser complètement la parole à l'esprit folklorique. Le personnage de Dioneo est présenté tout au long du récit comme l'avatar du réalisme grotesque et la figure d'anarchie de la *brigata*, pourtant c'est bien lui qui conclut le *Décameron* avec l'histoire de Griselda. De même, tandis que les autres membres du groupe s'accordent pour que les histoires suivent un thème précis, Dioneo demande une dérogation « di spezial grazia¹⁰ », louant les valeurs de l'« ordre¹¹ » et préférant ne pas procéder « secondo la proposta data¹² » (Premier Jour, Conclusion, 12-13). Boccace nous présente donc un personnage des plus étranges qui demande l'avis de ses camarades avant de rejeter l'ordre établi et qui fait, par conséquent, du *Décameron* « le couronnement italien du réalisme grotesque folklorique sous des formes plus réduites et pauvres » (Bakhtine, 1970, 272).

Le « Knight's Tale » et sa vision d'un monde chevaleresque dotée de valeurs aristocratiques peut donc nous laisser penser que Chaucer entend continuer sur ce ton tout au long de son poème. Or, l'interruption du Meunier prouve qu'il n'en est rien. Harry Bailly lui-

¹⁰ « de grâce spéciale »

¹¹ « l'ordre »

¹² « selon la donnée proposée »

même, pourtant guide de la compagnie et figure d'autorité, tente en vain de rétablir l'ordre (« Abyd, Robyn, my leeve brother; / Som bettre man shal telle us first another », I. v. 3129-3130) avant de jeter l'éponge et de laisser le Meunier dire ce qu'il a à dire. Néanmoins, ce dernier décide de répondre au « Knight's Tale » avec un conte dirigé contre le Régisseur, qui ne calme d'ailleurs pas la situation en coupant le Meunier d'un « Stynt thy clappe! » (I. v. 3144) des plus courtois. Chaucer, grâce à cette cacophonie, nous donne donc le sentiment d'être, sinon à la taverne, du moins sur la place du marché. Le pèlerin Chaucer se voit d'ailleurs contraint d'encourager son public à tourner la page et de choisir un autre conte. Il refuse catégoriquement d'être considéré comme responsable de la vulgarité du Meunier, du Régisseur ou des autres pèlerins (« Blameth nat me if that ye chese amys », I. v. 3181) mais ne peut faire autrement que d'enchaîner avec le conte suivant.

On ignore quelles sont les sources exactes de Chaucer pour le « Miller's Tale » mais les éléments le composant sont typiques du fabliau. Un jeune étudiant du nom de Nicholas tombe amoureux d'Alison, la femme d'un vieux charpentier chez qui il vit. Afin de profiter de sa conquête il fait donc croire à son hôte que le déluge est pour bientôt et qu'il serait bon de construire une arche (I. v. 3513-3600). Le clerc Absolon, rival malheureux de Nicholas, tente pendant ce temps de séduire Alison mais se voit systématiquement repoussé. Or un soir, tandis que le charpentier dort dans une nacelle sous le toit et que Nicholas et Alison profitent de leur amour, Absolon se poste sous leur fenêtre, où il est humilié par les deux amants (v. 3730-3743). Bien décidé à se venger, il brûle le derrière de Nicholas au fer rouge, qui ne peut faire autrement que de s'écrier « Help! Water! Water! » (I. v. 3815), réveillant au passage le charpentier qui, croyant le déluge arrivé, s'écrase au sol.

Bien que Chaucer s'inspire ici de plusieurs fabliaux, il étend considérablement l'ampleur du « Miller's Tale » en dédoublant son intrigue. Le fabliau classique est en effet habituellement constitué d'un unique fil directeur autour duquel les personnages interagissent. Cependant, dans le « Miller's Tale », Chaucer renforce le récit en ajoutant une intrigue parallèle. Il fait ainsi se croiser la trame narrative du déluge et celle de l'amant humilié lors de la conclusion du conte, ce qui a pour effet de multiplier les rires tout en continuant de suivre la thématique du « Knight's Tale ». Car, bien que le contraste entre les deux premiers contes soit radical, il sert à produire une expérience littéraire unique. En permettant au Meunier (fabliau) de répondre au Chevalier (romance) de cette manière, Chaucer se sert du dialogue extradiégétique afin de révéler le potentiel d'un art poétique pouvant dans un cas servir une cause et dans l'autre servir uniquement à distraire son public. L'art mis en place dans le

« Miller's Tale » n'est donc en aucun cas une corruption de ce qui est présenté dans le « Knight's Tale », comme cela a pu l'être si souvent suggéré. Bien au contraire, chaque conte affirme une certaine vision du monde (Benson, 1986, 65). Les diverses péripéties d'un fabliau, tromperie, farce ou passage à tabac, ne sont en effet jamais le fruit du hasard et répondent à une justice propre au genre. Il ne viendrait pas à l'esprit d'un auteur de romance de punir par exemple la vieillesse, la lenteur ou bien même la volonté d'un personnage de ne pas être trompé par sa femme, car la logique interne du fabliau prend à revers les attentes et la moralité de la société. Ce renversement, principe même du réalisme grotesque, met donc la folklorisation au centre du fabliau. Tout comme le roi du carnaval, qui est couronné puis roué de coups à la fin de son règne, les héros du fabliau participent à cette inversion entre un haut et un bas matériel, corporel et topographique (Bakhtine, 1970, 368). Les personnes les plus respectées par la société, travailleurs forcenés, marchants prospères et femmes chastes deviennent ainsi les victimes de religieux débauchés et d'étudiants sans-le-sou, ce qui fait du fabliau

a light-hearted thumbing of the nose at the dictates of religion, the solid virtues of the citizenry, and the idealistic pretensions of the aristocracy and its courtly literature, which the fabliaux frequently parody, though just as frequently they parody lower-class attempts to adopt courtly behavior. (Chaucer *et al.*, 1987, 8)

Le « Miller's Tale » est donc, en raison de sa tendance à parodier le langage et les attitudes courtoises, une réponse presque parfaite au « Knight's Tale ». Pandarus remarquait dans *Troilus and Criseyde* que « By his contrarie is every thyng declared » (I. v. 637), ce qui décrit parfaitement l'entreprise de Chaucer dans le conte du Meunier. Chaucer oppose en effet à la dignité et à l'équilibre du « Knight's Tale » un récit dont le lyrisme cache systématiquement une vision beaucoup plus ambiguë de l'amour. La musicalité de la poésie cache de nombreux jeux de mots grivois, et contribue au rabaissement grotesque. Chaucer nous décrit par exemple Nicholas, dès l'ouverture du conte, comme un étudiant féru d'astronomie (I. v. 3208-3211) aimant goûter aux plaisirs d'amours furtives en toute discrétion. Mais il nous signale également qu'il possède un psaltérion « On which he made a-nyghtes melodie / So swetely that all the chambre rong » (v. 3214-3215). Il ne fait nul doute qu'un jeune homme aussi aventureux que Nicholas se serve de ses talents de musicien pour courtoiser les jeunes filles, comme tout bon amant courtois le ferait. Chaucer renverse pourtant rapidement la situation en

donnant à cette « melodie » une toute autre signification. Lorsque Nicholas s'apprête à coucher avec Alison, le narrateur nous dit alors que,

Whan Nicholas had doon thys everideel
And thakked hire aboute the lendes weel,
He kiste hire sweete and taketh his sawtrie,
And pleyeth faste, and maketh melodie.

(I. v. 3303-3306)

L'aspect romanesque de l'amant séduisant sa dame d'une sérénade est ainsi balayé du revers de la main par Chaucer qui donne à la scène, sans pour autant faire preuve de vulgarité, une connotation sexuelle contraire aux valeurs courtoises.

Il en va de même pour la description d'Alison qui, tout en demeurant fidèle aux conventions du roman de chevalerie, reste victime du rabaissement grotesque. Sa présentation intervient après un bref aperçu de son époux et suit à merveille le modèle romanesque (Pearsall, 1986/1988, 131) : elle nous est décrite de la tête aux pieds, de sa coiffe blanche à ses sourcils épilés dessinant des courbes « blake as any sloo » (I. v. 3246), en passant par son chant d'hirondelle, son petit tablier et ses souliers. Pourtant au milieu de toute cette délicatesse resurgit l'image du Meunier ivre que nous avons aperçu dans le Prologue du « Miller's Tale ». Il n'est alors pas difficile de le voir saliver en pensant au décolleté « As brood as is the boos of a bokeler » (v. 3266) d'Alison, qu'il décrit également comme une « prymerole, a piggesnye, / For any lord to leggen in his bedde » (v. 3268-3269).

Or, ayant dédoublé l'intrigue de son fabliau, Chaucer ajoute au conte un autre amant doublement malheureux car privé de la fortune de Nicholas et partageant l'humiliation du charpentier. Chaucer nous a en effet habitué aux personnages incompetents en amour, sa *persona* poétique en étant l'exemple le plus représentatif. Toutefois, il nous avait jusqu'à présent épargné les détails de cette incompetence. Absolon, alors clerc de la paroisse locale, rencontre Alison à l'église et s'éprend immédiatement d'elle. Chaucer nous explique donc qu'il est plutôt beau garçon et qu'il regorge de qualités dont les serveuses du coin semblent raffoler, comme par exemple rédiger « a chartre of lond or acquitaunce » (I. v. 3327), faire une saignée ou bien « clippe and shave » (v. 3326). Tout comme Nicholas, Absolon possède également des talents de musicien puisqu'il accompagne sa voix de fausset (v. 3332) en

jouant de son rebec ou de sa guiterne dans toutes les tavernes environnantes¹³. Derek Pearsall précise à ce sujet qu'Absolon « has had some success with the flighty local barmaids, but he is a deal too circumspect for your true courtly lover » (Pearsall, 1986/1988, 131). En effet, aucun lecteur de roman de chevalerie ne s'attend à voir un amant courtois faire la sieste afin de se préparer à une nuit d'amour (I. v. 3685-3686), et encore moins à ce qu'il se mette à mâcher des graines de Paradis et de la réglisse pour soigner son haleine (I. v. 3690-3691). Et c'est pourtant bien ce que fait Absolon avant de tenter de séduire Alison. De même sa sérénade est un modèle du genre en termes de ridicule : par deux fois il appelle Alison, « lemman » (I. v. 3700, 3705), terme particulièrement inapproprié pour faire la cour à une femme, et au lieu d'insister sur la douleur causée par leur séparation, il lui dit « No wonder is thogh that I swelte and swete » (I. v. 3703) et lui avoue la désirer comme l'agneau pleure la mamelle (v. 3704).

Chaucer parodie donc systématiquement les attitudes courtoises du roman de chevalerie mais ne se contente pas de rire des conventions. La parodie folklorique, rappelons-le, n'a que peu de liens avec une parodie moderne privée de sa valeur régénératrice. L'ambivalence du rire carnavalesque permet, en d'autres termes, d'associer la parodie au renouveau artistique. Cela est d'ailleurs particulièrement visible dans la conclusion du « Miller's Tale » : après sa sérénade, Absolon est victime d'une farce dont la conclusion lie les deux intrigues dans une explosion cacophonique. Alison lui promet un baiser et, profitant de l'obscurité, applique sur les lèvres d'Absolon son derrière dénudé (v. 3730-3735). Ce dernier se rend toutefois très vite compte de son erreur,

Abak he stirte, and thoughte it was amys,
For wel he wiste a womman hath no berd.
He felte a thyng al rough and long yherd,
And seyde, "Fy! allas! what have I do?"
(I. v. 3736-3739)

¹³ Cette caractéristique est révélatrice du contraste entre les deux rivaux, étant donné la réelle signification de la « musique » dans ce conte. Nicholas est en effet un musicien et un amant compétent alors qu'Absolon ne brille ni en « mélodie », ni en amour.

À la suite de quoi, Nicholas tente de renouveler l'expérience mais se fait brûler le derrière par un coudre rougi au feu, ce qui entraîne la chute du charpentier pensant le déluge arrivé. Cette ouverture des cieux attendue par le charpentier finalement qu'une relecture de la conclusion du « Knight's Tale », dans laquelle les dieux interviennent et privent les mortels du contrôle de la situation. Ce mouvement divin du haut vers le bas est alors repris dans le « Miller's Tale » et réinterprété de façon à correspondre à la logique folklorique. Bakhtine explique en effet que ce mouvement vers le bas, « vers les profondeurs de la terre et du corps humain » (Bakhtine, 1970, 367) est l'axe central du monde rabelaisien, ou dans notre cas, chaucérien. La totalité des images et des métaphores de cet univers grotesque est en fait orientée vers les enfers, qu'ils soient terrestres ou bien corporels. Pantagruel et les héros du fabliau chaucérien se retrouvent au centre d'une relecture de la *Commedia*, traitée sur le mode comique. En descendant de sa fenêtre afin de se faire embrasser le derrière par Absolon (bas corporel), Alison met en scène la descente de Dante vers les enfers (bas topographique et philosophique). Bien que la chose puisse paraître incongrue et vulgaire pour un lecteur dont l'esprit serait marqué par l'esthétique moderne, les contemporains de Chaucer et de Rabelais avaient parfaitement conscience que le remplacement du haut par le bas était associé à la mort et à l'Enfer¹⁴. Au cours du Moyen Âge, plusieurs failles et trous devinrent par exemple des lieux de pèlerinage parce qu'ils étaient censés donner directement accès à l'Enfer. Le trou de Saint Patrick en Irlande était, par exemple, très réputé dans la mesure où il permettait de contempler le Purgatoire. Bien évidemment, l'esprit humain étant ce qu'il est, ces lieux de cultes prirent assez rapidement une dimension plus obscène et Rabelais ne manqua pas de les immortaliser à sa façon¹⁵. Ce rabaissement conduit donc aux enfers mais, tout comme Dante, Chaucer nous permet de le traverser et d'atteindre le Paradis grâce à l'ambivalence des images grotesques. Le bas devient le haut, le derrière et le ventre deviennent des allusions aux organes reproducteurs, eux-mêmes instruments du renouveau (Bakhtine, 1970, 375).

Le fabliau permet donc à Chaucer de révéler les impulsions animales que les conventions courtoises tiennent à bonne distance dans le « Knight's Tale ». En enchaînant les deux contes de cette façon, Chaucer montre que la vérité poétique se trouve aussi bien dans la noblesse et

¹⁴ Les conventions littéraires de ces derniers siècles ont souvent relayé le rire de la place publique à un rang indigne d'analyse littéraire et mythique, alors que pour Bakhtine ce rire était justement la seule opposition à la puissance féodale et religieuse aussi bien pendant le Moyen Âge que la Renaissance.

¹⁵ Le trou de la sibylle devient synonyme de l'enfer après que la sibylle de Panzoust a montré son derrière à Panurge.

l'idéalisme du Chevalier que dans la dépravation du Meunier (Benson, 1986, 86). Il montre de même que la nature humaine est faite d'appétits et de besoins dont la légitimité n'est pas moins importante que la sentimentalité chevaleresque. En d'autres termes, Chaucer nous donne par le contraste un aperçu de ce qui nous attend désormais dans les *Canterbury Tales*, tout en nous montrant la complexité et la richesse de la nature humaine.

Chaucer est également capable d'entretenir ce dialogue extradiégétique tout en continuant d'œuvrer au sein du même genre littéraire. En effet, contrairement à *Good Women*, œuvre dans laquelle il ne parvenait pas forcément à composer deux récits comique ou pathétique complètement différents l'un de l'autre, il met ici en place des systèmes poétiques entièrement différents sans pour autant s'éloigner, par exemple, des attentes du fabliau.

Ainsi, bien que la compagnie des pèlerins ait dans l'ensemble trouvé le conte du Meunier fort divertissant (I. v. 3855-3858), Oswald, le régisseur, dont Chaucer précise qu'il avait été lui-même charpentier, se sent insulté par l'histoire du Meunier et décide de lui rendre la pareille : « by your leve, I shal hym quite anoon; / Right in his cherles termes wol I speke. » (I. v. 3916-3917) Le public peut donc attendre du « Reeve's Tale » une nouvelle itération du schéma classique du mari trompé par un jeune homme qu'il a lui-même introduit dans la maisonnée. Toutefois, contrairement à ce que les propos du Régisseur laissent penser, ce conte n'est en rien une pâle imitation du « Miller's Tale ». Chaucer développe au contraire un monde bien différent de celui du Meunier. En effet, là où le « Miller's Tale » répondait au « Knight's Tale » en se moquant de l'idéalisme chevaleresque, le « Reeve's Tale » nous plonge à son tour dans un monde aux couleurs beaucoup plus dégradées et marqué par l'absence totale de conventions courtoises. Tout est ainsi fait pour assister la vengeance du Régisseur, ce qui donne inévitablement à ce conte une puissance destructive hautement carnavalesque et folklorique (Pearsall, 1986/1988, 133). Là où le « Miller » s'ouvrait sur une description d'Alison, le « Reeve » nous présente, dès les premiers vers, le personnage du meunier Symkyn et en fait sans plus attendre une cible à abattre. Il nous est décrit comme un homme fier (« As any pecok », I. v. 3926), belliqueux (v. 3936-3938), n'hésitant pas à voler et à escroquer son prochain (v. 3939-3940). De même, son épouse nous est présentée avec un mépris avoué : cette fille de curé élevée chez les sœurs se fait appeler « dame » (v. 3956) par les passants et semble souffrir d'un déplorable excès de fierté (« She was proud, and peert as is a pye », v. 3950). Leur fille de vingt ans est également décrite, non pas avec mépris, mais

sans l'affection ou l'excitation que pouvait ressentir le Meunier lors de sa description d'Alison :

This wenche thikke and wel ygrown was,
With kamus nose and eyen greye as glas,
With buttokes brode and brestes rounde and hye.
But right fair was hire heer; I wol nat lye.
(I. v. 3973-3976)

Symkyn semble donc être un personnage dangereux et difficile à tromper, ce qui rend la chute du conte d'autant plus savoureuse. En effet, après avoir escroqué ouvertement l'université de Cambridge, pour qui il doit moudre orge et blé, le meunier reçoit la visite de deux étudiants sans le sou, John et Alayn, bien décidés à jouer un mauvais tour à Symkyn. Ce dernier prend pourtant les devants et détache leur cheval et alors que les deux clercs poursuivent leur monture à travers champ, il en profite pour voler une partie de leur farine (I. v. 4057-4094). De retour au moulin, les deux clercs sont invités à passer la nuit en compagnie du meunier et de sa famille et en profitent pour se venger, couchant à l'insu de leur hôte avec son épouse et sa fille (v. 4116-4248). Or, un incroyable quiproquo fait que Alayn se trompe de lit et, pensant être couché à côté de John, avoue en fait à Symkyn avoir profité de l'hospitalité de sa fille. Suite à cela, le meunier tente de tuer le clerc mais celui-ci se défend si bien que Symkyn est frappé par ses invités et par sa femme, qui pensait assommer un des étudiants (v. 4273-4306). Le meunier est ainsi volé (les clercs ont récupéré leur farine et n'ont pas payé le souper), battu et humilié de la pire manière qui soit, ce qui laisse au Régisseur le loisir de rappeler en conclusion que « Hym thar nat wene wel that yvele dooth » (I. v. 4320).

Ainsi, bien que les péripéties du « Reeve's Tale » ressemblent à celle du « Miller », elles sont également révélatrices de la mise en place d'une poétique unique et complètement différente de celle utilisée par Chaucer dans son deuxième conte. Outre les descriptions des personnages, qui ne sont pas aussi flatteuses que celles du « Miller's Tale », Chaucer articule en effet son fabliau autour d'une trame beaucoup moins élaborée, allant même jusqu'à suivre l'instinct de ses personnages. Alors que Nicholas avait développé un plan très ingénieux afin de pouvoir profiter de l'amour d'Alison, les clercs John et Alayn font fi de toute réflexion et se jettent littéralement sur leurs victimes. Lorsque la femme de Symkyn se trompe de lit, John lui laisse ainsi à peine le temps de s'allonger avant de passer à l'action :

Withinne a while this John the clerk up leep,
And on this goode wyf he leith on soore.
So myrie a fit ne hadde she nat ful yoore;
He priketh harde and depe as he were mad.
(I. v. 4328-4231)

Chaucer parodie également la scène traditionnelle de l'aube, durant laquelle les amants sont censés se séparer après une nuit d'amour¹⁶. Il rabaisse alors une nouvelle fois l'atmosphère en nous disant clairement que John est épuisé, « For he had swonken al the longe nyght » (I. v. 4235). De même, le poète passe à un registre de langue beaucoup plus populaire et éloigné de la parodie courtoise et des bons mots du « Miller's Tale ». Chaucer fait pour cela parler ses clercs dans un dialecte du nord de l'Angleterre qu'il reproduit à la perfection. Il ne se contente pas d'imiter des accents caricaturaux ou des formes grammaticales comiques, mais reproduit ce dialecte avec finesse, ce qui fit dire à Tolkien que Chaucer pensait et écrivait comme un linguiste des XIX^e et XX^e siècles (Shippey, 2003, 1). Il attribue, par exemple, à ses deux clercs un vocabulaire parfaitement étranger à l'anglais standard du sud (« heythen », v. 4033 ; « ille », v. 4045 ; « ymel », v. 4171...), ce qui a pour effet de renforcer le contraste entre les clercs et le meunier (Benson, 1986, 98). Une telle reproduction dialectique est ainsi unique en moyen-anglais et montre le génie linguistique d'un Chaucer capable de renforcer la comédie et la polyphonie de son conte en jouant sur les variétés d'anglais connues de son public. En d'autres termes, comme le remarque Benson, « For this one tale, and to define its special poetry, Chaucer created a remarkable and sophisticated literary device he was never to use again » (*Ibid.*, 99). Il nous rappelle de ce fait par le contraste que le conte du Meunier est tout aussi idéalisé que celui du Chevalier dans la mesure où le monde est globalement peuplé de meuniers voleurs et où le sexe est souvent synonyme de pouvoir et domination. Or, aussi destructeur que soit ce conte, sa valeur folklorique lui donne une portée philosophique particulière. Tout comme la séquence finale du « Miller's Tale » (et l'image du derrière), la scène finale du « Reeve » permet à Chaucer de jouer une nouvelle fois sur l'inversion du haut et du bas. « Tous les coups ont une signification symboliquement élargie et ambivalente », explique Bakhtine, « ils donnent la mort [...] et donnent une vie nouvelle, ils mettent fin à l'ancien et amorcent le nouveau » (Bakhtine, 1970, 206). De ce fait, après avoir battu le

¹⁶ Voir, par exemple, *Troilus and Criseyde*, Livre III, v. 1422-1533.

meunier Symkyn et s'être vengé du « Miller's Tale », le Régisseur renverse la tonalité du conte et nous élève des profondeurs terrestres vers le trône céleste dans une bénédiction visant tous les pèlerins, le Meunier compris : « And God, that sitteth heighe in magestee, / Save al this compaignye, grete and smale! » (I. v. 4322-4323).

L'atmosphère des *Canterbury Tales* et la particularité de ce dialogue extradiégétique sont donc fixées par Chaucer dès le premier Fragment¹⁷ de son poème. Et bien que le « Cook's Tale » soit inachevé, les quelques vers qui le composent laissent facilement penser que son objectif était de tirer la première partie de ce pèlerinage encore plus loin vers le monde du fabliau. Nous ne savons néanmoins rien de plus sur ce conte, si ce n'est qu'un apprenti marchand particulièrement débauché est renvoyé par son patron et s'installe chez un compère dont la femme « heeld for contenance / A shoppe, and swyved for hir sustenance » (I. v. 4421-4422). Chaucer continue toutefois d'enchaîner les contes en produisant systématiquement une poésie unique dans divers genres littéraires, composant par exemple quatre autres fabliaux (dont deux avec une connotation anticléricale marquée), des romances, des hagiographies, des contes de pathos et des *exempla*.

L'Hôtelier demande ainsi dès les premiers vers du deuxième Fragment au Juriste de respecter sa promesse et de raconter à son tour un conte. Or celui-ci nous explique que tout comme Chaucer, l'illustre auteur de récits d'amour et de traités sur les dames vertueuses, il désire parler de belles choses, quitte à ne pas lui arriver à la cheville (« I recche noght a bene / Though I come after hym with hawebacke », II. v. 94-95). Le Juriste signale néanmoins que Chaucer, ayant pourtant conté toutes les histoires dans un livre ou un autre (v. 51-52), a choisi de garder le silence sur le mauvais exemple de Canacé et de son amour coupable pour son frère, ou bien sur le roi Antiochus qui viola sa propre fille. Chaucer, ajoute le Juriste, ne pourrait jamais être l'auteur de « swiche unkynde abhomynacions » (v. 88), remarque d'autant plus savoureuse qu'elle fait suite à trois fabliaux particulièrement imagés. Et même s'il est possible que ces quelques mots soient au passage une pointe adressée à Gower, qui, lui, n'hésite pas à décrire des scènes grivoises dans son *Confessio Amantis*, ils mettent également face à face le pèlerin et le poète Chaucer dans une opposition dialogique remettant en cause la réalité même du monde littéraire. Le silence du pèlerin face aux compliments du Juriste (qu'il a pourtant entendu, puisqu'il retranscrit ce qui se dit) distancie le poète de sa *persona* poétique et remet au premier plan l'idée de dialogue extradiégétique grâce au contraste entre

¹⁷ Chaucer divise *The Canterbury Tales* en dix Fragments.

les fabliaux concluant le premier segment et l'idée que Chaucer ne pourrait jamais dépeindre pareilles « abhominations ».

Adapté de la chronique anglo-normande de Nicholas Trevet et du *Confessio Amantis*, le « Man of Law's Tale » nous conte donc les errances de Constance, fille de l'Empereur romain, dont le sort met la foi à rude épreuve. Elle est ainsi tour à tour victime des manigances de sa belle-mère, aussi bien en Syrie qu'en Angleterre, persécutée pour sa religion, trahie et condamnée à mort à deux reprises en étant envoyée en mer sur une barque à la dérive (la première fois seule, puis avec son fils). Elle finit toutefois, à force de prières, par regagner Rome où son fils succède à l'Empereur. Le « Man of Law's Tale » est, en d'autres termes, un conte pathétique à la croisée de l'hagiographie et de la romance, dont la dimension philosophique et poétique tranche radicalement avec celles du « Miller », du « Reeve » ou bien du « Cook ». Toutefois, contrairement à la romance contée par le Chevalier, ce récit met en avant la souffrance, l'impuissance et la passivité, éléments que nous avons précédemment identifiés comme propres au pathos dans le bas-mimétique, et non les faits d'armes d'un héros. La bien-nommée Constance s'en remet de fait, lors de chaque épreuve, à ses croyances les plus profondes, si bien que Dieu guide ses pas et frappe de sa main vengeresse les impies daignant calomnier ou menacer la princesse. Ainsi, lorsqu'elle est chassée de Syrie, le narrateur accumule les questions rhétoriques et demande où Constance trouva de quoi manger et boire pendant trois ans et plus d'errance, qui commanda aux esprits des tempêtes de protéger son esquif, qui la sauva des griffes de sa belle-mère :

[...] Who myghte hir body save?
And I answeere to that demande agayn,
Who saved Danyel in the horrible cave
Ther every wight save he, maister and knave,
Was with the leon frete er he asterte?
No wight but God that he bar in his herte.

(II. v. 471-476)

De même, lorsqu'un chevalier jure sur la Bible que Constance a assassiné l'épouse du connétable, une main invisible le frappe sur la nuque tandis qu'une voix dit : « Thou hast desclaundred, giltelees, / The doghter of hooly chirche in heigh presence » (v. 674-675). De fait, aussi tragique que soit l'histoire de Constance, celle-ci finit par triompher en faisant preuve de patience et en acceptant les malheurs immérités dont elle est victime.

Chaucer change par conséquent subitement de tonalité en passant du fabliau à la romance chrétienne, mais oppose également le « Man of Law's Tale » à la romance chevaleresque du « Knight's Tale ». En effet, dans le conte du Chevalier, Chaucer se servait de l'étonnement dû au retournement de situation final comme d'un déclencheur permettant une méditation philosophique boétienne. Et bien que la valeur philosophique et régénératrice de la culture folklorique soit au centre des fabliaux suivants, le rôle de Fortune dans les affaires humaines n'était plus pris en compte. Or les mésaventures de Constance lui donnent l'opportunité de mettre en avant la religion comme guide tout en montrant l'influence de la providence sur notre vie (Chaucer *et al.*, 1987, 10). De ce fait, l'intertextualité du « Man of Law », c'est-à-dire la relecture chaucérienne de Trevet et Gower, associée au dialogue avec les contes du Chevalier et les fabliaux, permet, comme l'explique Hélène Dauby, « de vérifier la profondeur des convictions religieuses de Chaucer et sa sympathie pour ceux que la société range parmi les faibles : les femmes, les enfants » (Chaucer *et al.*, 2010, 32).

Comme nous avons pu le constater, les prologues sont essentiellement littéraires et n'ont rien de dramatique. Chaucer en composa ainsi plusieurs mémorables, tels le « Pardoner's Prologue » et le « Wife of Bath's Prologue ». Bien que ces deux introductions soient basées sur la forme d'une confession dans laquelle le personnage se vante de ses vices, la tonalité du « Pardoner's Prologue » et sa relation avec le « Pardoner's Tale » est particulière. La bourgeoise de Bath est en parfaite adéquation avec son conte : elle nous dit être cinq fois veuve, vouloir se marier une nouvelle fois et présente un conte de fées arthurien dont l'une des morales est que l'époux doit obéir à sa femme. Le cas du « Pardoner » est néanmoins tout autre étant donné que Chaucer fait du Vendeur d'indulgences l'image même du faux prêcheur capable, tout en étant « a ful vicious man », de nous raconter « A moral tale » (VI. v. 459-460).

Une fois le « Physician's Tale » achevé, l'Hôtelier encourage le Vendeur d'indulgences à prendre le relais, ce qu'il accepte de bonne grâce à condition de pouvoir avant toute chose s'arrêter à la taverne. C'est donc accoudé au bar qu'il entreprend de décrire à ses compagnons sa fonction et la thématique de son conte, à savoir que la cupidité est la racine de tous les maux (« My theme is alwey oon, and ever was - / *Radix malorum est Cupiditas* », VI. v. 333-334). De fait, après nous avoir confié le thème de ses sermons, il poursuit avec un exposé de sa dépravation et des différents moyens utilisés pour extirper de l'argent à ses ouailles. Il se promène, nous dit-il, avec le sauf-conduit de son évêque afin de ne pas être importuné par un

membre du clergé et exhibe ses fausses reliques tout en assaisonnant son prêche de quelques mots latins « to stir hem to devocioun » (v. 346). Or, son discours n'a justement rien de bien religieux et donne au contraire à notre Vendeur d'indulgences l'air d'un vendeur d'élixir au Far West : brandissant une de ses « reliques », dans ce cas précis l'omoplate d'un mouton sertie de laiton, il clame haut et fort qu'une fois plongée dans un puits, l'eau extraite peut guérir aussi bien les vaches que les moutons de morsures de serpents, croûtes et autres maladies. De même, si le propriétaire de bétail en boit régulièrement, son stock se multipliera ; si un mari jaloux s'en fait des potages,

[...] never shal he moore his wyf mystriste,
Though he the soothe of hir defaute wiste,
Al had she taken prestes two or thre.
(VI. v. 369-371)

Son prêche ratisse par conséquent suffisamment large pour lui rapporter suffisamment d'argent. Il en est même plutôt fier et nous avoue que, par cette ruse, « have I wonne, yeer by yeer / An hundred mark sith I was pardonere » (v. 389-390). Néanmoins, en dépit de l'aspect comique de ce discours, Chaucer ne fait pas du Vendeur d'indulgences un personnage particulièrement sympathique ou attirant : il ne le juge pas, ne le condamne pas et, nous l'avons vu, le pèlerin Chaucer le trouve même plutôt noble (GP, v. 707-708). Pourtant, il lui donne les armes de sa propre destruction en montrant la fierté qu'il tire de ses actes et le mépris qu'il ressent pour ses victimes. Nombre de ses prêches ont, nous dit-il, une intention malhonnête et certains sont même « for veyne glorie, and som for hate » (VI. v. 411). Il est capable de piquer de sa langue acerbe et de cracher son venin sous couleur de franchise et de sainteté (v. 413-422) au visage de ses détracteurs. Il résume d'ailleurs ses ambitions en citant à nouveau son thème, dont il se dit lui-même victime : il fait de l'avarice l'objet de ses sermons et ne prêche « nothyng but for coveitise » (v. 433). Il se sert donc de la religion comme d'un moyen de gagner de l'argent facilement et semble convaincu que la substance même de la foi chrétienne est une aussi grande escroquerie que lui (Chaucer, Coghill, Tolkien, 1958/1965, 22). Il fuit par conséquent la vie de pauvreté des prêcheurs et n'a aucune envie d'imiter les apôtres (v. 439-447) ; au contraire, il préfère exploiter les croyances des plus pauvres quitte à les conduire à la ruine :

I wol have moneie, wolle, chese, and whete,
Al were it yeven of the povereste page,
Or of the povereste wydwe in a village,
Al sholde his children sterve for famyne.
Nay, I wol drynke licour of the vyne
And have a joly wenche in every toun.
(v. 448-453)

En fin de compte, Chaucer ne fait dans ce prologue preuve d'aucun sarcasme ni d'aucune ironie. Il parvient cependant à montrer une chose et en dire une autre puisqu'en laissant au Vendeur d'indulgences le loisir de présenter son office et de définir ses vices, il conditionne la réaction de son public. Comme le soulignent Coghill et Tolkien, « If he were going to Hell, we would open the door for him » (Chaucer, Coghill, Tolkien, 1958/1965, 21).

Toutefois, Chaucer choisit de nous présenter un personnage méprisable, et cela n'est pas anecdotique. Les vendeurs d'indulgences étaient en effet un problème bien connu de ses contemporains. Pourtant leur œuvre était à l'origine louable puisqu'ils collectaient des fonds en faisant appel à la charité chrétienne lors de fêtes religieuses sous le contrôle strict des membres du clergé. Le vendeur d'indulgences n'avait donc ni le pouvoir de pardonner des fautes, ni de prêcher ; il devait alors se contenter de lire des documents officiels, approuvés par le Pape lui-même ou l'évêque en charge de la collecte. La pratique dégénéra assez rapidement, non sans surprise, en escroquerie à grande échelle, si bien que Pie IV la jugea si scandaleuse et incontrôlable qu'il la supprima lors du Concile de Trente en 1562¹⁸. En présentant de cette manière un homme d'église particulièrement corrompu, Chaucer met en place une atmosphère grotesque comique, dans la mesure où le public connaît les phénomènes sociaux dont il est question (Bakhtine, 1970, 303). Mais il produit également un décalage entre le vice du « Pardonner's Prologue » et la morale chrétienne du « Pardonner's Tale ». La notion de confession est ainsi au cœur de ce diptyque : pour l'Église, le pardon passe par trois phases distinctes, à savoir la *contritio cordis* (le repentir), la *confessio oris* (confession à un prêtre consacré) et la *satisfactio operis* (l'accomplissement de la pénitence). Suite à cela, le prêtre donne une punition mais le pardon lui-même n'est attribué par Dieu que lorsque les mots d'Absolution sont prononcés (Chaucer, Coghill, Tolkien, 1958/1965, 9). Le prêtre lui-

¹⁸ Pour plus de détails au sujet des vendeurs d'indulgences, voir Chaucer, Coghill, Tolkien, 1958/1965, 7-14.

même n'a aucun pouvoir et le fait d'acheter des indulgences ici et là ne lave en rien le pécheur de ses fautes. Bien que le « Pardoner's Prologue » soit une confession littéraire, il est évident que le Vendeur d'indulgences lui-même n'est pas prêt d'obtenir ou d'accorder l'absolution, ce qui prend une dimension particulière lorsque l'on s'intéresse à la morale de son conte.

Il n'est pas surprenant que le « Pardoner's Tale » soit un *exemplum*. Raconter une histoire sans que celle-ci ait une quelconque valeur morale ou philosophique était grandement suspect au Moyen Âge, si bien que la dimension pédagogique d'un texte primait sur sa valeur artistique. Le Vendeur d'indulgences en est lui-même conscient et y fait d'ailleurs référence dans son prologue lorsqu'il précise qu'il raconte à ses victimes de vieilles histoires « For lewed peple loven tales olde; / Swiche thynges kan they wel reporte and holde » (VI. v. 437-438). Nombre des contes des *Canterbury Tales* s'achèvent même par une note soulignant que le récit illustre une vérité ou une autre (« Reeve's Tale », I. v. 4320-4321 ; « Merchant's Tale », IV. v. 2410 ; « Canon's Yeoman's Tale », VIII. v. 1476-1479). Toutefois, la relation du Vendeur d'indulgences avec la matière composant son conte rend sa performance suspecte puisqu'il nous avoue qu'il utilise des histoires pour tromper les croyants, et non pas pour les instruire.

Le « Pardoner's Tale » reste néanmoins un récit remarquable, composé en deux parties bien distinctes, à savoir un sermon suivi d'un *exemplum* illustrant le prêche du Vendeur d'indulgences. Sa première partie est donc constituée d'une dénonciation des abus des tavernes articulée autour de son thème de prédilection, *Radix malorum est Cupiditas*, et traite principalement de la glotonnerie, du jeu et de la grossièreté (VI. v. 463-660). Toutefois, même si le sermon est parfaitement réussi dans sa forme et révélateur d'une grande érudition (le narrateur cite avec aisance aussi bien Sénèque, Innocent III, Saint Jérôme, Matthieu, Jérémie que nombre d'autres passages bibliques¹⁹), sa dimension spirituelle est de bien moindre importance. En effet, les trois péchés dont il est question sont pour commencer relativement mineurs, mais il est facile de les rendre excitants de manière à ce que le public suive le Vendeur d'indulgences dans sa démarche commerciale (Benson, 1986, 54). La glotonnerie est par exemple une faute qui dépend de la luxure et dont le lien avec la Chute est primordial dans la tradition chrétienne. Pourtant le Vendeur d'indulgences traite le sujet avec un excès rhétorique inadapté à la situation :

¹⁹ Les vers 485-485 proviennent du *De Miseria condicionis humane* d'Innocent III ; la remarque de Sénèque aux vers 492-497 est tirée de l'*Epistulae morales ad Lucilium* (lettre 83) ; l'allusion à la glotonnerie d'Adam (v. 505-511) est empruntée à l'*Adversus Jovinianum* de Saint Jérôme, etc.

O glotonye, ful of cursednesse!
O cause first of oure confusioun!
O original of oure dampnacioun,
Til Crist hadde boght us with his blood agayn!
(VI. v. 498-501)

Il fait donc dans le sensationnel et expose même les dangers de l'alcool d'une manière grotesque. Le décalage entre le fond et la forme donne ainsi à ses propos une dimension folklorique des plus comiques qui ne devrait, en toute logique, pas avoir sa place dans le sermon d'un homme d'église. Il dit ainsi qu'en se laissant aller aux pires excès et en buvant allégrement vin rouge et blanc, l'homme « of his throte he maketh his pryvee » (VI. v. 527). Mais il mentionne également que les excès provoquent des sons désagréables :

O wombe! O bely! O stynking cod,
Fulfilled of dong and of corrupcioun!
At either ende of thee foul is the soun.
(v. 534-536)

Le contenu spirituel de son prêche laisse en d'autres termes à désirer, d'autant plus qu'il fait preuve successivement d'extravagance, de grandiloquence voir même de vulgarité. Ce n'est donc pas tant la profondeur intellectuelle qui marque le plus ce sermon mais bien l'énergie déployée ; or dans la mesure où la performance du prêcheur (articulée autour de ses excès d'utilisation des registres de langue et des figures de rhétorique) focalise notre attention aux dépens de son message, le Vendeur d'indulgences se rend coupable de l'équivalent linguistique de la gloutonnerie qu'il condamne (Benson, 1986, 53).

Il finit toutefois par revenir à son conte et entame son *exemplum* en nous présentant trois vauriens attablés dans une taverne. Puis, alors qu'un cortège funèbre passe non loin, ils apprennent que le mort a été victime d'un bandit au nom évocateur: « Ther cam a privee theef men clepeth Deeth, / That in this contree al the peple sleeth » (VI. v. 675). Les trois hommes s'accordent alors pour trouver ce truand et le mettre à mort avant qu'il ne fasse d'autres victimes. Une fois en route, les trois hommes rencontrent un vieil homme livide et misérable qui leur confie attendre avec impatience la mort mais qui, en dépit de ses supplications, ne parvient pas à trouver le repos éternel : « Ne Deeth, allas, ne wol nat han my lyf » (v. 727).

Néanmoins, bien qu'il ne puisse mourir le vieil homme peut leur montrer le chemin de la mort : arrivés au pied du chêne que leur a indiqué le mystérieux étranger, les trois hommes trouvent effectivement le trépas sous la forme d'un tas de pièce d'or. Oubliant subitement leurs nobles intentions, ils commencent alors à comploter les uns contre les autres et finissent par s'entre-tuer.

Chaucer nous présente donc dans cet *exemplum* une image frappante de la mort au Moyen Âge. Que dire, après tout, de ce voleur silencieux s'emparant d'innombrables vies à travers tout le pays ? Il ne fait aucun doute que les contemporains de notre poète virent dans cette présentation de « Deeth » une troublante personnification de la Mort Noire. Pourtant cela ne fait pas d'elle le fléau véritable de ce conte. Le Vendeur d'indulgences n'a eu de cesse que de nous rappeler que la racine de tous les maux est la cupidité et il semble qu'en découvrant les florins, les trois « riotours » aient signé leur propre condamnation. Le vieil-homme, dont la nature mystérieuse n'est expliqué ni par Chaucer ni par les critiques, semble d'ailleurs être le témoin de la destinée de ces trois vauriens : sa simple présence transcende la mécanique du conte et apporte à cette quête de la mort une profondeur philosophique évidente (Chaucer *et al.*, 1987, 10).

La morale du « Pardoner's Tale » est, en d'autres termes, en accord avec la thématique annoncée dès le prologue. Toutefois, le Vendeur d'indulgences ne laisse pas aux pèlerins l'occasion d'assimiler la morale de son conte et tente immédiatement de profiter de l'émotion engendrée par sa conclusion afin de se faire quelques pièces. Il se tourne alors vers Harry Bailly qui est pour lui « moost envoluped in synne » (VI. v. 942) et lui propose d'embrasser ses reliques, ce que l'Hôtelier refuse avec véhémence :

Thou woldest make me kisse thyn olde breech,
And swere it were a relyk of a seint,
Thought it were with thy fundement depeint!
[...] I wolde I hadde thy coilons in myn hond
In stode of relikes or of seintuarie.
Lat kutte hem of, I wol thee helpe hem carie;
They shul be shryned in an hogges toord!"
(v. 948-955)

Chaucer remet donc en cause dans le « Pardoner's Prologue » et le « Pardoner's Tale » le pouvoir de la rhétorique et de la littérature, particulièrement lorsque ceux-ci se trouvent

associés à la morale et la corruption. L'éloquence dans le cadre religieux n'est pas nécessairement condamnée par l'Église, bien au contraire. Il est possible et même encouragé d'orner un sermon de manière à ce que les croyants soient davantage touchés par la bonne parole. Néanmoins, l'excès est condamnable lorsqu'un prêcheur se sert de son éloquence pour se faire admirer. Le Vendeur d'indulgences représente de bien des façons ces deux opposés : sa prestation dans le prologue ainsi que le sermon précédant l'*exemplum* montre que ce maître de rhétorique est prêt à toutes les ruses afin de se faire admirer et de pousser ses ouailles à lui donner de l'argent. Pourtant, l'*exemplum* même, sans pourtant perdre de sa puissance rhétorique, possède une authentique dimension spirituelle qui fait du conte l'un des plus fins poèmes composés par Chaucer. Le narrateur y fait preuve de modestie et parvient à produire un conte parfaitement rythmé et dont la rhétorique sert le sujet (Benson, 1986, 58-59). Chaucer développe ainsi un dialogue entre le diptyque du « Pardonner's Prologue » et du « Pardonner's Tale » grâce auquel il met en place sa vision de ce que peut être la poésie chrétienne lorsque fiction et doctrine sont en parfait équilibre (*Ibid.*, 50). Or une œuvre de fiction dialogique est par nature dotée d'une énergie et d'une vitalité lui permettant de résister à toute forme de subordination doctrinale. A.C. Spearing explique ainsi à ce sujet que « The very details in the narrative that make it vivid and memorable may well diverge from the doctrine supposedly served and even make us question it » (Spearing, 1986/1988, 160). Le talent du Vendeur d'indulgences, associé aux vices dont il a été question dans son prologue, soulèvent un doute quant à la réelle valeur de son *exemplum*, doute souligné par Harry Bailly en conclusion du conte. Toute l'ambiguïté du Vendeur d'indulgences réside dans cette démarche par laquelle Chaucer illustre une problématique fondamentalement extérieure à la diégèse des *Canterbury Tales*.

Nous avons mentionné plus haut le rôle joué par le pèlerin Chaucer dans les *Canterbury Tales* et son importance dialogique sans pour autant nous pencher sur les deux contes qu'il récite à ses camarades. Or « Sir Thopas » et « The Tale of Melibee » représentent un véritable microcosme représentatif de la diversité et du dialogue extradiégétique que Chaucer met au cœur de son œuvre finale.

Invité par l'Hôtelier à prendre le relais après « The Prioress's Tale », tâche pour le moins difficile, le pèlerin Chaucer précise ne connaître aucun autre conte qu'une poésie romanesque et se lance dans « Sir Thopas ». Ce dernier est essentiellement un conte divertissant dont la portée chevaleresque et romanesque frise étonnamment avec le burlesque. En effet, en demandant à pareil « popet » (VII. v. 701) de raconter une histoire, Harry Bailly s'attendait

sans aucun doute à quelque chose de plus délicat et n'imaginait sûrement pas voir ce pèlerin jouer les ménestrels. Et pourtant, Chaucer prend ici un malin plaisir à mettre dans la bouche de sa *persona* poétique un conte parodiant le genre littéraire le plus populaire de son époque. Il nous parle ainsi de ce preux chevalier nommé Sir Thopas, « a doghty swayn » (v. 724) pour qui toutes les jeunes filles languissent d'amour. Toutefois sa vertu est si grande qu'aucune femme n'est digne de s'unir à lui et il s'éprend donc d'une reine des fées. Thopas chevauche alors par monts et par vaux en quête du pays de Féerie où il tombe sur un géant qui le défie en duel. Il accepte sans surprise le défi et retourne chercher son armure. Or, le récit est à ce moment brusquement interrompu par un Harry Bailly ne pouvant plus supporter l'incompétence du pèlerin Chaucer. La raison de cet échec est multiple et cache à la fois un appel du pied du poète pour un renouveau poétique et une nouvelle réflexion sur le pouvoir de la littérature. Le conte est en effet comme une célébration de l'art pour l'art, sans aucun autre objectif que de mettre en avant les prouesses techniques du conteur. Benson écrit d'ailleurs que « the tale is a literary tour de force whose very lack of moral or practical purpose is delightful to the aesthete, but incomprehensible, even offensive, to a literalist like Harry Bailly » (Benson, 1986, 34). Chaucer établit de ce fait un parallèle entre la poétique développée par son avatar dans le poème et le comportement de Thopas. Alors qu'il devrait se préparer au duel qui l'attend, il demande que l'on fasse venir ses ménestrels pour qu'ils récitent « tales [...] Of romances that been roiales, / Of popes and of cardinales » (VII. v. 846-849) et se fait apporter du vin, de l'hydromel et toutes sortes de friandises (v. 851-856). De même le pèlerin Chaucer perd de vue l'essentiel et sacrifie son intrigue au profit de listes de sports (v.736-741), d'herbes (v.760-765), d'oiseaux (v. 766-771) et de pièces d'armures (v. 857-887). Ce faisant, il illustre ce que la fiction médiévale a de pire à offrir, c'est-à-dire une simple succession de vers sans but et sans la moindre portée pédagogique.

Néanmoins, aussi limité que soit le contenu de « Sir Thopas », Bailly ne coupe pas son narrateur sur le fond du récit mais bien sur la forme. Il lui dit clairement « also wisly God my soule blesse, / Myne eres aken of thy drasty speche » (v. 922-923) et lorsque le pèlerin Chaucer se vexe, demandant pourquoi on l'empêche de finir son conte alors qu'il n'en connaît pas de meilleur, Bailly répond avec son habituelle franchise non dépourvue de crudité : « for pleynly, at a word, / Thy drasty rymyng is nat worth a toord! » (v. 929-930). Bien qu'il relève la différence de style existant entre ce conte et les autres, l'Hôtelier fait pourtant l'erreur de confondre une extrême sophistication avec de l'incompétence, pour la simple et bonne raison que la métrique utilisée dans « Sir Thopas » est par définition aux antipodes de l'apparente

simplicité chaucérienne²⁰. Alors que le prologue de « Sir Thopas » est composé en strophes royales, le pèlerin donne le ton dès ses premiers vers en imitant le style poétique des romances de ménestrels :

Listeth, lordes, in good entent,
And I wol telle verrayment
Of myrthe and of solas,
Al of knyght was fair and gent
In bataille and in tourneyment;
His name was sire Thopas.
(VII. v. 712-717)

Bien que la strophe à vers brefs (trimètres, voire dimètres) soit très populaire chez les contemporains de Chaucer, il s'agit d'une métrique que notre poète n'a jamais utilisée car son rythme saccadé et sa structure contraignante forcent l'artiste à faire souvent usage de formules établies et de répétitions (Chaucer *et al.*, 2010, 30-31). La première strophe de « Sir Thopas » en est d'ailleurs le parfait exemple : le pèlerin appelle son public, constitué de chevaliers, certes, mais aussi d'escrocs et voleurs en tous genres, « lordes » ; les mots « entent » et « verrayment » se voient amputer de leur terminaison en -e ; et « fair and gent » n'est là que pour rimer avec « tourneyment ». De même, il était particulièrement vulgaire en ce temps là d'utiliser le titre « sire », ce que le pèlerin Chaucer fait à plusieurs reprises, allant même jusqu'à nommer le géant « sire Olifaunt » (v. 807) (Burrow, 1986/1988, 114). Ce pastiche est dès lors pour Chaucer « par l'absurde, un manifeste en faveur d'une poétique nouvelle » (Chaucer *et al.*, 2010, 31).

L'Hôtelier offre néanmoins une seconde chance au pèlerin Chaucer, qui saute sur l'occasion pour conter un récit moral en prose mais tient avant tout à s'excuser si sa version de l'histoire n'est pas la même que celle d'autres conteurs. Et alors que *The House of Fame* nous mettait en garde contre la différence entre un événement et son écho verbal, le pèlerin Chaucer prétend que si les mots changent, le sens reste le même. Tout comme les Évangiles, plusieurs versions d'une même histoire « acorden as in hire sentence, / Al be ther in hir tellyng difference » (VII. v. 947-948). Or, puisque Chaucer est parfaitement conscient de

²⁰ Le Juriste relevait déjà que la maladresse de Chaucer consistait à scander et à rimer selon les règles établies (II. v. 45-47).

l'effet produit par une nouvelle narration, cette réflexion a pour effet de nuire à la crédibilité du narrateur en tant que personnage dramatique et pousse le lecteur avisé à s'interroger sur les réelles motivations du poète. Les *Canterbury Tales* sont après tout constitués de contes dont la plupart partagent une même trame narrative, ce qui n'empêche pas pour autant le « Knight's Tale », le « Miller's Tale » ou le « Reeve's Tale » d'être caractérisés par une poétique unique et parfaitement distincte. Chaucer, précise Taylor, « precludes reducing "sentence" to story alone, and stresses instead the difference wrought by style, teller, and the circumstances of telling; the effect of the discourse on the story » (Taylor, 1989, 112). Ses contes sont alors la représentation narrative de ce que le rêveur vit dans *The House of Fame* (III. v. 1073-1083), à savoir la transformation des paroles en images : chaque conte prend forme dans l'esprit du lecteur comme une entité en soi, dotée d'une voix qui lui est propre et qui transcende les limites du dialogue entre d'éventuels personnages pris au cœur de la diégèse.

« The Tale of Melibee » est, par conséquent, un long traité moral composé de citations et proverbes dont la portée philosophique, le contenu et le style tranchent si radicalement avec « Sir Thopas » qu'il pourrait être l'œuvre d'un autre poète. Il est de fait l'un des contes les moins abordables des *Canterbury Tales*, bien que sa thématique soit étonnamment moderne²¹. Or, outre l'importance de la valeur morale du conte, Chaucer nous montre à nouveau en juxtaposant « Thopas » et « Melibee » que la littérature doit conserver une certaine forme d'équilibre entre fond et forme afin de continuer à divertir le public. De même, « Melibee » entretient une relation particulière avec de nombreux autres contes sans pour autant que le pèlerin Chaucer n'interpelle ses compagnons. Le débat sur l'influence des conseillers fait par exemple référence au « Merchant's Tale », avec qui « Melibee » partage plusieurs vers (IV. v. 1363-1374 et VII. v. 1098-1101). La relation entre Melibee et sa femme, Prudence, fait également écho aux réflexions de la bourgeoise de Bath, tandis que l'approche de la noblesse et de l'influence de la doctrine chrétienne renvoie directement au « Knight's Tale ». Et même si l'Hôtelier est fort satisfait de ce récit, souhaitant même que sa femme puisse l'entendre (VII. v. 1091-1094), aucun des pèlerins concernés ne réagit. En passant de « Thopas » à « Melibee », Chaucer abandonne en effet ses pèlerins pour mettre littéralement au premier plan ses contes comme les véritables personnages de son œuvre : il n'est dès lors guère surprenant qu'Alison ne commente pas la décision de Melibee d'être guidé par son épouse,

²¹ L.D. Benson note à propos des thèmes de « Melibee » : « They are problems of war and peace, of the maintenance of national honor and its relation to a policy of pacific disarmament, of how policy is made and of the proper roles of legislatures and advisers in formulating that policy. » (Chaucer *et al.*, 1987, 17)

dans la mesure où le dialogue entre « The Tale of Melibee » et le reste des *Canterbury Tales* est par définition extradiégétique.

Il y a donc en fin de compte quelque chose d'iconoclaste dans la structure même des *Canterbury Tales* : « Break the images, the forms! Spontaneous life surges in », nous dit Brewer (Brewer, 1984, 170). Or, briser les codes et mettre en scène cette libération requiert une discipline rhétorique sans laquelle cette cacophonie orchestrée d'une main de maître par Chaucer ne serait que chaos. Le dialogisme de sa dernière œuvre majeure crédibilise son cadre narratif et lui permet d'élaborer un dialogue entre les genres littéraires. Il superpose pour cela les voix narratives : que dire de ce narrateur à la fois naïf, sociable, timide et dominé par Harry Bailly ? Faudrait-il supprimer une de ces voix, déconstruire la *persona* poétique chaucérienne afin d'y chercher l'essence même du poète ? Non, bien au contraire. Toutes ces voix résonnent en même temps en parfaite harmonie. Le pèlerin Chaucer possède différentes facettes, comme le prouve ses deux contes. Or, « Thopas » et « Melibee » sont les parfaites représentations de ce que le poète fait dans les *Canterbury Tales* :

the totality of voices, all the layers of meaning together, is what gives the tang. Chaucer's poetry is in some ways like medieval polyphony – music in which a number of different voices are singing the same words to different melodic lines. Except that Chaucer's poetic line, until the mind is alerted, may seem deceptively simple, and the careless reader may notice only one of the voices. (Brewer, 1984, 171)

Nous l'avons vu, les pèlerins ne sont en rien des personnages dramatiques, si bien que chaque conte représente une voix, un genre littéraire unique (ou une approche de ce genre). Pour Bakhtine, le roman est un microcosme du plurilinguisme, d'où l'importance des genres intercalaires et non littéraires. Car en incorporant au roman ce qui n'est pas littéraire, l'auteur donne davantage d'ampleur et de multiplicité langagière à l'univers linguistique de sa fiction (Bakhtine, 1978, 222-223). Et c'est précisément ce que la polyphonie des *Canterbury Tales* reproduit : en innovant de cette façon et en associant comme il le fit ces différentes voix, en les faisant chanter la même chanson sur des lignes mélodiques différentes, Chaucer parvint en effet à élaborer un dialogue montrant toute la pluralité du monde littéraire et permettant une réflexion sur le pouvoir de la poésie dans un monde en devenir. Bien que les *Canterbury Tales* soient inachevés, les rétractions finales du poète semblent indiquer que Chaucer en avait

fini avec cette œuvre en particulier, voire même avec la littérature. Souhaitant être pardonné par le Seigneur pour ses compositions profanes, Chaucer disparut peu de temps après avoir signé ses rétractations : victime du changement de régime politique pour certains, il est probable qu'il ait décidé de consacrer sa vie à la méditation philosophique et à la prière. Éternel innovateur, il fit des *Canterbury Tales* l'accomplissement de sa carrière artistique et permit à la littérature anglaise de prendre conscience de sa force. Après avoir assimilé des siècles de tradition culturelle européenne et transcendé les limites mêmes du genre romanesque en devenant l'un des pères fondateurs du roman polyphonique moderne, il ne lui restait plus qu'à se retirer et à laisser germer les graines qu'il venait de planter.

Conclusion

Maître de rhétorique, philosophe, sociologue, homme de science, linguiste, poète courtois... Les étiquettes ayant servi au cours des siècles à décrire Geoffrey Chaucer semblent peindre le portrait d'un homme dont la carrière artistique sert de miroir aussi bien au contexte intellectuel de l'époque qui le vit naître qu'à celui de ses critiques. En s'intéressant ainsi au réalisme chaucérien, John Dryden fournit à la critique moderne les premiers arguments permettant de lier Chaucer à l'émergence du roman. Toutefois, cette approche eut tendance à décontextualiser notre poète et à le désolidariser d'un contexte littéraire et intellectuel médiéval : en effet, en soulignant le réalisme de ses descriptions, notre réaction fut fondamentalement corrompue par une esthétique et une théorie du genre romanesque étrangères à l'Angleterre du XIV^e siècle.

Néanmoins, cette approche permet de mettre en lumière la relation entre Chaucer et le genre romanesque. Or, ce dernier n'est pas seulement défini par une certaine forme de réalisme ou de naturalisme mais également par une liberté linguistique prévenant toute domination monologique de l'auteur. C'est là une spécificité par nature étrangère au discours poétique dans la mesure où celui-ci est coupé de la stratification du langage, empêchant l'essor de la polyphonie et du plurilinguisme. Pour Bakhtine, cette forme discursive est de fait un trope suffisant à une seule et unique voix, impossible à déployer en plusieurs répliques dans un dialogue, c'est-à-dire « avec ses deux sens partagés entre deux voix différentes » (Bakhtine, 1978, 147). Ainsi, dès l'instant où une voix étrangère s'insinue dans ce discours, l'espace poétique est détruit et transfère l'objet dans le monde prosaïque. Et de même que l'image poétique « semble née et organiquement issue du langage lui-même, préformée en lui, de même les images romanesques semblent organiquement soudées à leur langage plurivocal, préformé, en quelque sorte, en lui, dans les profondeurs de son propre plurilinguisme organique » (*Ibid.*, 150). Le langage utilisé par Chaucer emprunte, en d'autres termes, ces symboles poétiques. Cependant, l'espace même du discours chaucérien est par nature prosaïque car animé par un langage plurivocal hérité d'un plurilinguisme organique, propre à la situation linguistique de l'Angleterre médiévale. Les notions de prestige, d'aménagement linguistique et de stratification sociale dont il a été question au début de notre étude nous ont ainsi montré que la particularité du canon chaucérien n'est autre que l'héritage d'une culture fondée sur le croisement de différentes civilisations, chacune ayant laissé ses marques dans le matériau génétique du substrat anglais.

La relation entre Chaucer et son discours est, par conséquent, dialogique et permet au langage de révéler toute sa richesse polyphonique, ce qui fait sans nul doute de notre poète l'un des pères fondateurs de la prose anglaise. Toutefois, ce n'est que par l'utilisation et le dépassement d'un réseau d'influences littéraires complexes que l'auteur de *The Book of the Duchess* parvint à produire une œuvre comme *The Canterbury Tales*. Nous demandions ainsi en introduction s'il est possible de considérer que la réception de ses influences courtoises permit à Chaucer de dépasser l'influence de Dante et d'ainsi féconder ce que Bakhtine définit comme la polyphonie littéraire. Or, les éléments étudiés ici semblent indiquer que c'est bien la poésie dantesque qui donna à Chaucer les outils nécessaires à la libération progressive de son art dialogique.

Comme nous avons pu le constater, les troubadours et les trouvères français n'avaient pas, au début du XII^e siècle, les moyens de rivaliser avec une langue comme le latin dont l'hégémonie était alors incontestée. La poésie vernaculaire restait ainsi principalement orale et afin d'acquérir le prestige nécessaire à l'élaboration d'une véritable poésie française, les lettrés durent passer par une phase de traduction des classiques, comme l'*Énéas* (1160), le *Roman de Troie* (1165) ou le *Roman de Brut* (1155). Ce ne fut donc qu'après avoir adapté ces ouvrages que troubadours et trouvères parvinrent à mettre en place une esthétique des sentiments qui, une fois associée aux valeurs de la cour et de la chevalerie, contribua au développement d'une littérature dont l'apogée fut le cycle arthurien de Chrétien de Troyes. Le traitement des sentiments propre à cet âge d'or de la poésie courtoise fut néanmoins isolé dès la première moitié du XIII^e siècle et retravaillé par Guillaume de Lorris au sein d'une œuvre allégorique, *Le Roman de la Rose* (1230-1245). Cet usage de l'allégorie, bien que présent dans une moindre mesure chez Chrétien, fut en effet amplifié par Guillaume qui put alors diversifier ses personnages et jouer avec les attentes et les codes d'un récit à la première personne. Le rôle du héros, pourtant central dans le roman de chevalerie, laissa alors sa place à une suite de personnifications représentant l'esprit humain dans toute sa complexité et donna à Guillaume l'opportunité de développer une structure narrative dans laquelle le poète ne serait plus uniquement l'autorité suprême de l'univers poétique, mais l'avatar de la plurivocalité romanesque. Guillaume devint ainsi narrateur, rêveur et représentation allégorique des jeunes amants. La force de la voix de l'auteur fut par conséquent réduite de manière à laisser place à un rapport dialogique dans lequel le narrateur est témoin et non plus maître de l'action. De fait, lorsque Jean de Meun tenta de conclure le *Roman de la Rose* bien

des années après la mort de Guillaume, il fut contraint de modifier la structure narrative de son prédécesseur. Et si le dialogisme fut réduit par la dissociation de la relation narrateur/rêveur, Jean parvint néanmoins à introduire dans le poème des éléments empruntés à une tradition bourgeoise marquée par le rire carnavalesque.

La réception du *Roman de la Rose* fut, en vérité, fondamentale dans le développement de la littérature européenne des siècles suivants, et plus particulièrement en ce qui nous concerne dans l'évolution du genre romanesque. Car cette incursion dans l'espace poétique de voix étrangères, incursion permise par l'assimilation et le dépassement de ses propres influences littéraires, permit à Guillaume de faire un premier pas vers le monde prosaïque. De fait, lorsque les poètes italiens furent eux-mêmes confrontés au *Roman de la Rose*, ils devinrent particulièrement réceptifs à sa dimension dialogique. En effet, le traumatisme causé par le déchirement de leur pays, ne pouvait que les pousser à répondre favorablement à une stimulation de cette ampleur. Latini et ses successeurs stilnovistes firent donc de la passion amoureuse un outil de transcendance menant à un renouveau spirituel les poussant à remettre en question le pouvoir de cette littérature des sentiments sur les hommes. La double présence de Béatrice dans le canon dantesque et la représentation de la poésie courtoise dans le cinquième chant de l'*Inferno* témoignent ainsi du contraste entre une forme de passion menant au salut et une autre aux affres de l'Enfer.

Il n'est donc pas surprenant que cette relecture du code de la *fin'amor* et de ses spécificités littéraires ait tant attiré l'attention de Chaucer. Comme nous l'avons vu, sa propre conscience fut fortement marquée par le plurilinguisme anglais et il n'est dès lors guère surprenant de le voir retranscrire avec autant d'enthousiasme cet éclatement monologique dans une littérature de plus en plus polyphonique, liant à la fois la structure narrative courtoise, la pluralité italienne et la plurivocalité anglaise. Et bien que ses premières œuvres ne soient pas encore influencées par la vision de Dante, elles trahissent néanmoins une capacité à jouer avec ses sources de façon à faire ressortir de cette hypertextualité des nuances de sens tout à fait inédites. *The Book of the Duchess* s'inspire ainsi autant du *Roman de la Rose* que de la poésie de Guillaume de Machaut et de Chrétien afin d'opérer la synthèse entre une histoire chevaleresque et une expérience interne partiellement allégorisée. Or le *grand traducteur* qu'était Chaucer ne se contenta pas de simplement assimiler les composantes les plus nobles de la *fin'amor* puisqu'il réintroduisit également dans l'œuvre des éléments propres au réalisme grotesque de la culture folklorique. N'étant alors pas familier avec la poésie

italienne, il réarticula les procédés narratifs de ses modèles français afin de se démarquer de poètes tels que Machaut ou Jean Froissart et de présenter une première alternative au conventionnalisme courtois.

Ce ne fut néanmoins qu'à partir de *The House of Fame* que la réception de Dante se fit réellement sentir dans la poésie chaucérienne et permit l'émergence d'un nouveau rapport entre le poète et sa création. La *Commedia* donna en effet à Chaucer l'opportunité de prendre conscience du véritable potentiel de sa stratégie narrative. Enrichi par sa rencontre avec la *persona* poétique de Dante, Chaucer fit donc cette fois de son narrateur un véritable artifice dialogique. Geoffrey, personnage incarnant toutes les particularités de l'amant incapable, devient ainsi l'outil permettant au poète d'interroger son hypotexte : alors que le cadre du rêve permettait aux poètes courtois de faire voyager leur narrateur au sein même de l'allégorie de l'amour, Chaucer utilise dans ce cas son cadre narratif afin d'envoyer sa *persona* dans le monde même de la littérature. Le palais des rumeurs nous est donc décrit comme un lieu dans lequel vérités et mensonges se retrouvent et se croisent, allant jusqu'à se mêler afin d'obtenir la bénédiction de Fame. En montrant ainsi que la notion de vérité est des plus ambiguës en littérature, Chaucer opposa à Dante une bivocalité servant à souligner l'artificialité de *The House of Fame*. Et alors que Dante authentifiait son œuvre en se plaçant sous l'égide de Dieu, Chaucer montra par l'intermédiaire de sa *persona* poétique toute la fragilité d'une histoire fondée sur l'esprit humain et sur le hasard, « That is the moder of tydynges » (III. v. 1982-1983).

Toutefois, *Fame* ne fut qu'un premier pas vers l'élaboration d'une littérature véritablement polyphonique. Bien qu'il fût capable de jongler avec ses différentes influences, il n'était pas encore en mesure de les sublimer. La situation commença néanmoins à changer avec *The Parliament of Fowls* dans lequel il parvient à associer avec un certain équilibre la tradition aristocratique courtoise, le rire carnavalesque et la richesse du stilnovisme (en particulier de la *Teseida* de Boccace). Pour ce faire, Chaucer réduisit à nouveau son narrateur au rang de témoin, tout en faisant de lui un personnage dont la passivité transcrit le refus de l'auteur d'affirmer son autorité. Qu'il soit confronté au monde poétique de Boccace et d'Alain de Lille ou à la cacophonie parlementaire reflétant la polyphonie populaire de l'assemblée des oiseaux, le narrateur n'est autre qu'un voyeur assistant sans réagir aux événements.

The Parliament of Fowls marqua donc une certaine phase d'équilibre dans l'assimilation et l'utilisation des influences littéraires, chaque portion du poème associant avec plus ou moins

d'harmonie poésie courtoise, stilnovisme et folklore. *The Book of Troilus and Criseyde* opère toutefois à un tout autre niveau, puisque Chaucer y atteint finalement les limites de ce que la poésie courtoise permettait en termes d'innovation. Il laissa donc de côté le cadre du rêve et emprunta à Boccace un mode de représentation pseudo-historique lui permettant de faire subir au *Filostrato* un processus de médiévalisation portant aussi bien sur le traitement des codes de l'amour courtois, que sur une amplification rhétorique et philosophique. Les diverses modifications apportées à l'histoire d'amour du modèle italien résultèrent dans un retour aux origines mêmes du genre romanesque puisqu'en réunissant psychologie, histoire et doctrine courtoise, Chaucer s'inspira directement de la formule médiévale de Chrétien (formule dont les éléments mûrirent de manière indépendante durant plusieurs siècles). Ce faisant, Chaucer contribua au développement du roman historique et opposa à la philosophie stilnoviste une autre vision de l'amour grâce un approfondissement dialogique questionnant l'idée d'authentification de l'œuvre.

Chaucer continua, en effet, de suivre le modèle de la *Commedia* et fit de son narrateur un témoin historien offrant à son public une vision à la fois objective et subjective de la romance des deux protagonistes. Tandis que Dante se met en avant comme guide en prétendant pouvoir faire la distinction entre son rôle à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse, Chaucer nous fait prendre conscience avec *Troilus and Criseyde* que l'intégrité d'une histoire de cette envergure ne peut être qu'altérée par la volonté du narrateur. Il présente de ce fait une vision unique du genre romanesque dans laquelle le sort des personnages ne dépendrait plus de la volonté de l'auteur. En effet, en dépit des protestations du narrateur et de son évident refus de nous en dire plus sur l'étape cruciale de la trahison de Criseyde, il ne peut empêcher l'histoire de suivre son cours. Or, malgré son désir évident d'influencer les événements, la relation dialogique que Chaucer développe entre le narrateur et son univers empêche toute domination monologique. De fait, après s'être interrogé sur le pouvoir de la littérature dans un monde dont l'Histoire dépend d'une juxtaposition de points de vue souvent contradictoires dans *The House of Fame*, Chaucer fit de *Troilus and Criseyde* une expérience de lecture lui permettant de s'extirper progressivement du cadre de la diégèse.

Toutefois, Chaucer, toujours en quête d'innovation, fut contraint, après la composition de *Troilus and Criseyde*, de changer radicalement de registre afin de continuer à pousser son art dans ses derniers retranchements. Il entama donc *The Legend of Good Women* par un prologue dont les intonations courtoises rappellent étrangement l'allégorie de l'amour de ses modèles français. Sa *persona* poétique se retrouve confrontée au Dieu Amour qui lui demande

de composer un recueil en pénitence d'une faute commise à l'encontre du code courtois, ce qui lui offre très vite l'opportunité d'introduire la thématique de *Good Women* tout en justifiant l'originalité de son approche. Car la nature même de ce légendaire et le fait qu'il préfigure, par son aspect gothique, la structure sérielle des *Canterbury Tales* empêche le développement d'un rapport dialogique entre Chaucer et son univers poétique. Sa simple présence dans le prologue, censée rassurer son public, le contraint à se mettre en avant comme auteur et non plus comme simple narrateur passif. La dimension polyphonique de l'œuvre apparaît, par conséquent, par hybridation, c'est-à-dire par le biais d'une juxtaposition d'éléments disparates. Les différentes légendes passent alors sans mal du pathos à la comédie, à l'ironie et la parodie pour montrer toutes les dimensions possibles de la passion amoureuse lorsque celle-ci n'est plus assujettie au conventionnalisme courtois. Chaque légende est ainsi dotée d'une voix qui lui est propre, or Chaucer parvint à les faire chanter en harmonie de manière à dépeindre le contraste pouvant exister entre littérature et expérience humaine.

La pirouette narrative sur laquelle Chaucer conclut *Good Women* présageait donc, sans surprise, du retour de sa *persona* poétique dès les premiers vers des *Canterbury Tales*. Mais elle nous permet également de comprendre à quel point le poète pouvait prendre plaisir à jouer avec nos attentes et à manipuler ses personnages et les conventions littéraires. Sa recherche constante de nouveautés et ses nombreuses expérimentations poétiques trahissent un plaisir d'écrire et de créer des plus modernes qui contribue sans conteste à faire de Chaucer un artiste dont l'actualité ne cesse de surprendre. Souhaitant prendre part au jeu proposé par Harry Bailly, il se fit dès lors pèlerin sur la route de Canterbury et poussa, par conséquent, l'hybridation de son œuvre précédente à un degré supérieur. Car en intégrant le récit, Chaucer développa un personnage complexe, comme le prouve le rapport entre le « General Prologue », « Thopas » et « Melibee », exemplifiant la superposition de voix narratives qui caractérise son poème. Il fit ainsi de sa voix l'un des nombreux fils composants sa toile : les contes racontés par les pèlerins ne se contentent plus de simplement se juxtaposer harmonieusement, mais se répondent au sein d'une cacophonie ambiante parfaitement orchestrée. Chaque pèlerin représente une fonction particulière établissant une relation « attitudinale » avec son conte et de fait, lorsqu'ils s'interrompent ou se disputent, Chaucer ne fait pas s'opposer des personnages dramatiques mais bien différentes vision de la littérature. En d'autres termes, là où sa stratégie narrative consistait autrefois à établir un rapport dialogique entre la voix du narrateur et celle de ses personnages (donc au cœur de la diégèse),

il développa à la suite de son expérimentation avec l'hybridation de *Good Women*, un dialogue extradiégétique entre les genres. Ce faisant, il proposa à son public une expérience polyphonique d'une grande richesse en créant un dialogue non plus entre les personnages, mais bien entre les différents genres associés à leurs contes.

Sa contribution au développement du roman polyphonique fut donc le résultat d'une réception progressive de diverses influences et d'une prise de conscience, éveillée par la poésie dantesque, du véritable potentiel de la littérature. Bien que la poésie de Dante et de Chaucer proviennent d'une même source littéraire, leur courant philosophique respectif les mena dans des directions opposées. Chacun emprunta donc un affluent littéraire différent : Dante devint le poète même de la béatitude tandis que Chaucer incarna l'image de l'auteur « humain ». Cependant, en se plaçant dans la lignée de Saint Augustin, Dante contribua au développement de la littérature européenne mais ne put œuvrer au cœur du genre romanesque. La confession est en effet un genre rhétorique romanesque basée sur une attitude introspective héritée des écrits d'Augustin, néanmoins sa vision subjective de l'homme n'eut que peu d'influence sur le roman de chevalerie, dont nous avons vu l'importance dans l'évolution du roman polyphonique. Au contraire, aucune autre œuvre poétique ne côtoya d'aussi près les codes du monde prosaïque que *The Canterbury Tales*.

La nécessité de limiter notre corpus aux influences méridionales de Chaucer ne nous permit hélas pas d'apprécier la relation de son œuvre avec les romanciers des siècles suivants. Une telle étude permettrait pourtant de compléter cette vision de l'évolution du roman polyphonique, car l'origine de ce dernier semble visiblement bien plus complexe que ce que Bakhtine décrivait dans ses ouvrages. Pour lui, l'inventeur du roman polyphonique n'était autre que Fiodor Dostoïevski, assertion qui, au vu de notre étude, mérite d'être nuancée. Et bien que le critique russe note que Dostoïevski eut des prédécesseurs (Bakhtine fait par exemple de nombreuses références à Shakespeare mais ne cite jamais Chaucer), il reste, selon lui, un cas à part puisque son œuvre ne se laisse à aucun moment enfermer dans le cadre strict du roman européen. Chez Dostoïevski apparaît donc

un héros dont la voix est faite comme l'est dans le roman de type ordinaire la voix de l'auteur même. La parole que le héros prononce sur lui-même et sur le monde a le même poids que celle d'un auteur ordinaire ; elle n'est pas soumise à

la représentation objective du héros, dont elle fournirait un des traits, mais ne sert pas non plus à faire entendre la voix de l'auteur. (Bakhtine, 1970, 11)

La voix du héros chez Dostoïevski est donc indépendante et se place dans une opposition dialogique avec celle de l'auteur et celles des autres personnages, ce qui donne à son œuvre une richesse caractérisée par l'association d'une variété d'accents et une diversité de valeurs. Dostoïevski met ainsi en place dans ses romans une combinaison de perceptions grâce à l'association harmonieuse d'éléments par nature incompatibles, mais rendue possible par la répartition de ces matériaux « entre plusieurs mondes et plusieurs consciences pleinement qualifiées » (Bakhtine, 1970, 22). Or, voilà des éléments étrangement familiers aux lecteurs de *The Legend of Good Women* ou des *Canterbury Tales*. Et, comme nous avons pu le constater, cette capacité à associer différentes consciences du monde représentait déjà l'accomplissement de plusieurs décennies d'innovations pour Chaucer qui, tout comme Dostoïevski, parvenait à créer un cadre narratif, une unité afin de faire coexister « ces mondes, ces consciences avec leur perceptions » (Bakhtine, 1970, 22). En d'autres termes, cette capacité unique d'embrasser, de voir et de comprendre la diversité est tout aussi présente chez Dostoïevski que cinq siècles plus tôt dans l'œuvre de Chaucer pour la simple et bonne raison qu'ils représentent l'un comme l'autre (et comme Chrétien, Guillaume et Dante avaient pu également le représenter) une étape de l'évolution de littérature européenne vers le roman polyphonique. Or, Bakhtine avait conscience de l'importance de Dante et de sa capacité à entendre dans chaque voix « deux voix en débat » et « dans chaque expression la fêlure et la disposition à se changer en une autre expression opposée » (*Ibid.*, 40). Et cela permit, selon lui, à Dostoïevski de considérer « l'ambivalence et la plurivalence de chaque phénomène » (*Ibid.*). Toutefois, contrairement à la polyphonie dantesque, les différents mondes dialoguant chez Dostoïevski coexistent et interagissent sans pour autant œuvrer vers la formation d'un esprit unique. De même, bien que Shakespeare fasse partie des grands artisans polyphoniques, la multiplicité de voix dont regorgent ses pièces ne se fait sentir qu'en rapport avec la totalité de son œuvre. Le théâtre shakespearien n'est pas, par exemple, doté d'une structure polyphonique, car le drame peut être doté d'une multiplicité de plans mais non de mondes. Les personnages shakespeariens ne sont pas en d'autres termes des idéologues et ne représentent pas une vision unique du monde ; en revanche la juxtaposition des pièces de Shakespeare peut faire émerger une certaine polyphonie (Bakhtine, 1970, 44-45).

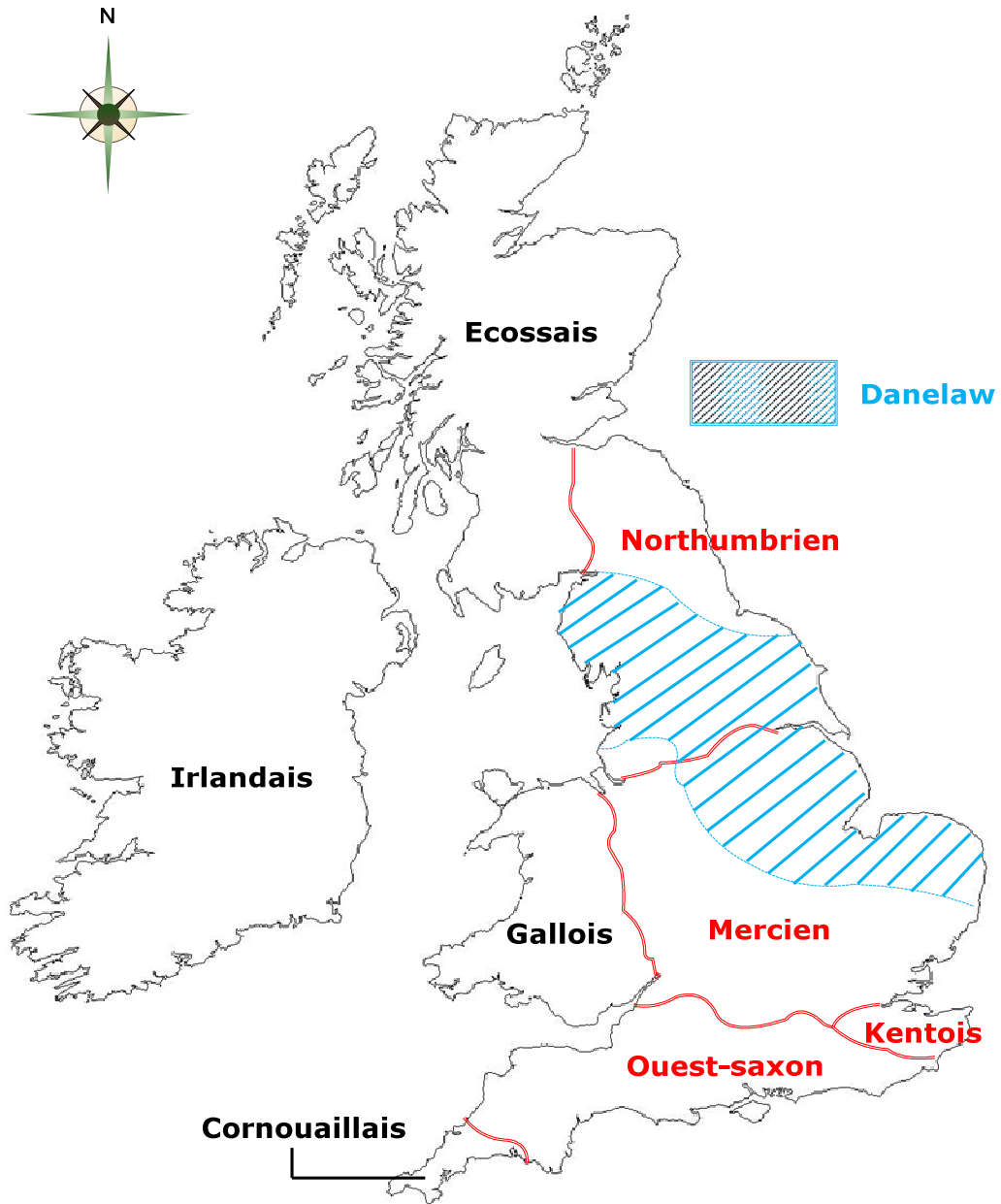
Au final, Bakhtine ne manque pas de rattacher Dostoïevski à une tradition littéraire mais souligne pourtant qu'il demeure le créateur de la polyphonie même si son essence était en préparation depuis le dialogue socratique, en passant par la satire ménippée, le théâtre de Shakespeare, Voltaire, Cervantès, Balzac et bien d'autres. Il oublie néanmoins de mentionner la contribution de Chaucer au développement du roman polyphonique. Chaucer parvint à s'extraire de sa simple condition de poète courtois afin de peindre la vie et de laisser ses personnages interagir. Il sut faire preuve de discrétion dans la vie comme dans l'art, ce qui le sauva sans nul doute à plusieurs reprises d'un sort funeste, et se contenta d'exposer la multiplicité de voix et de conscience qu'il avait su faire siennes. Et malgré ses nombreux refus d'affirmer son autorité, il changea volontairement la position de l'auteur vis-à-vis de l'œuvre de façon à ce que différents points de vue et visions du monde se croisent sans que l'auteur ne serve d'arbitre. Sa voix se fait entendre grâce au rapport dialogique entretenu avec ses personnages mais elle ne forme ni ne transforme celles des autres. Conscient de l'importance du rapport entre réalité et fiction et du fait que « The wordes moote be cosyn to the dede » (GP. v. 742) il devint donc le miroir que ses successeurs élevèrent afin de mettre d'accord la parole et l'action et de continuer à retranscrire, au sein même du genre romanesque, la plurivocalité et le plurilinguisme dont nous sommes tous, à différent degrés, les héritiers.

Table des annexes

Annexe 1 : Carte linguistique des îles britanniques aux environs de l'an 1000.....	251
Annexe 2 : L'Heptarchie aux alentours du VIIe siècle.....	252
Annexe 3 : L'empire romain et les tribus germaniques.....	253
Annexe 4 : Historique de la poésie courtoise française : de la <i>Chanson de Guillaume</i> au <i>Roman de la Rose</i>	254
Annexe 5 : Défis de John Gower à Geoffrey Chaucer.....	255

Annexes

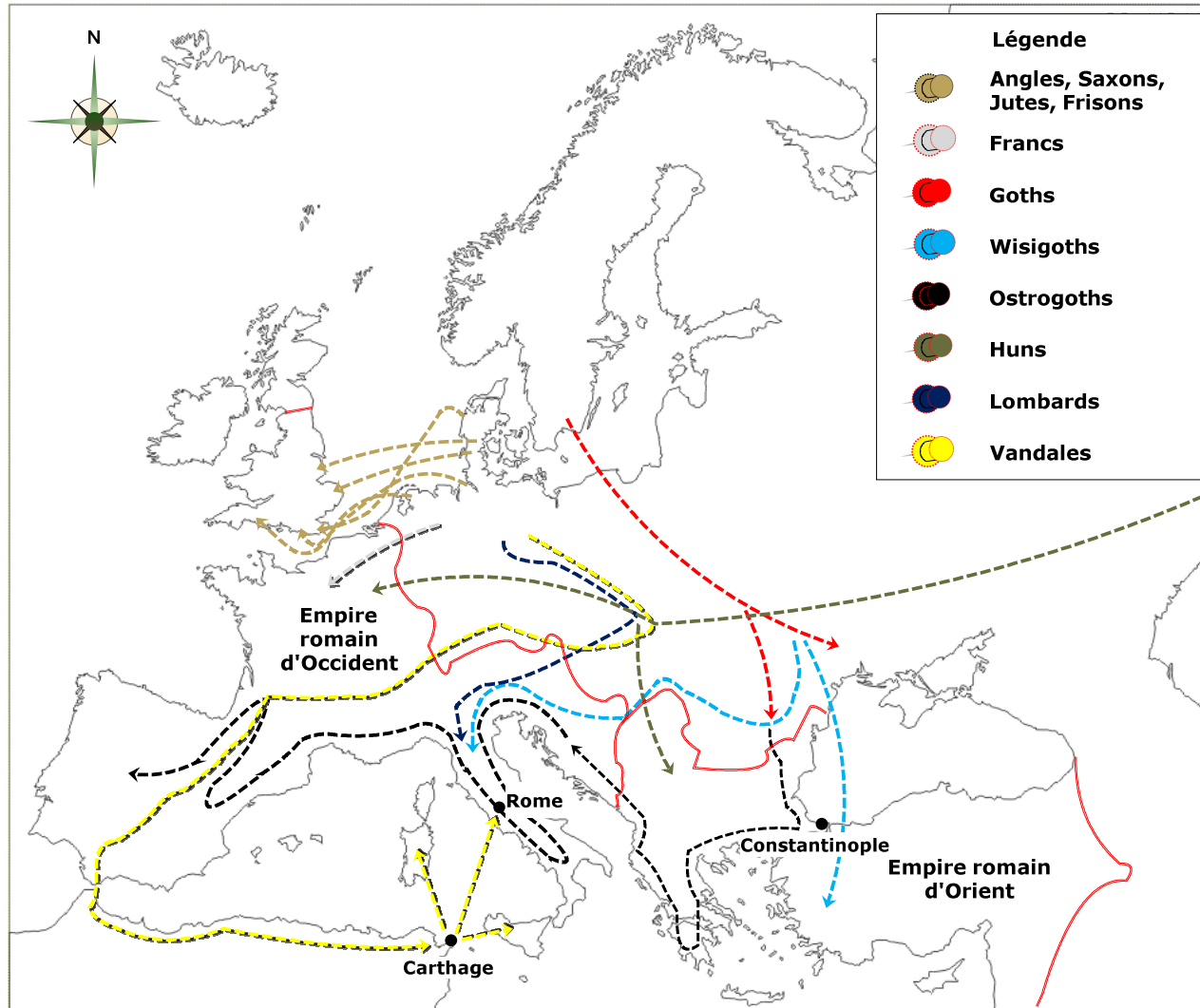
Annexe 1 : Carte linguistique des îles britanniques aux environs de l'an 1000



Annexe 2 : L'Heptarchie aux alentours du VIIe siècle

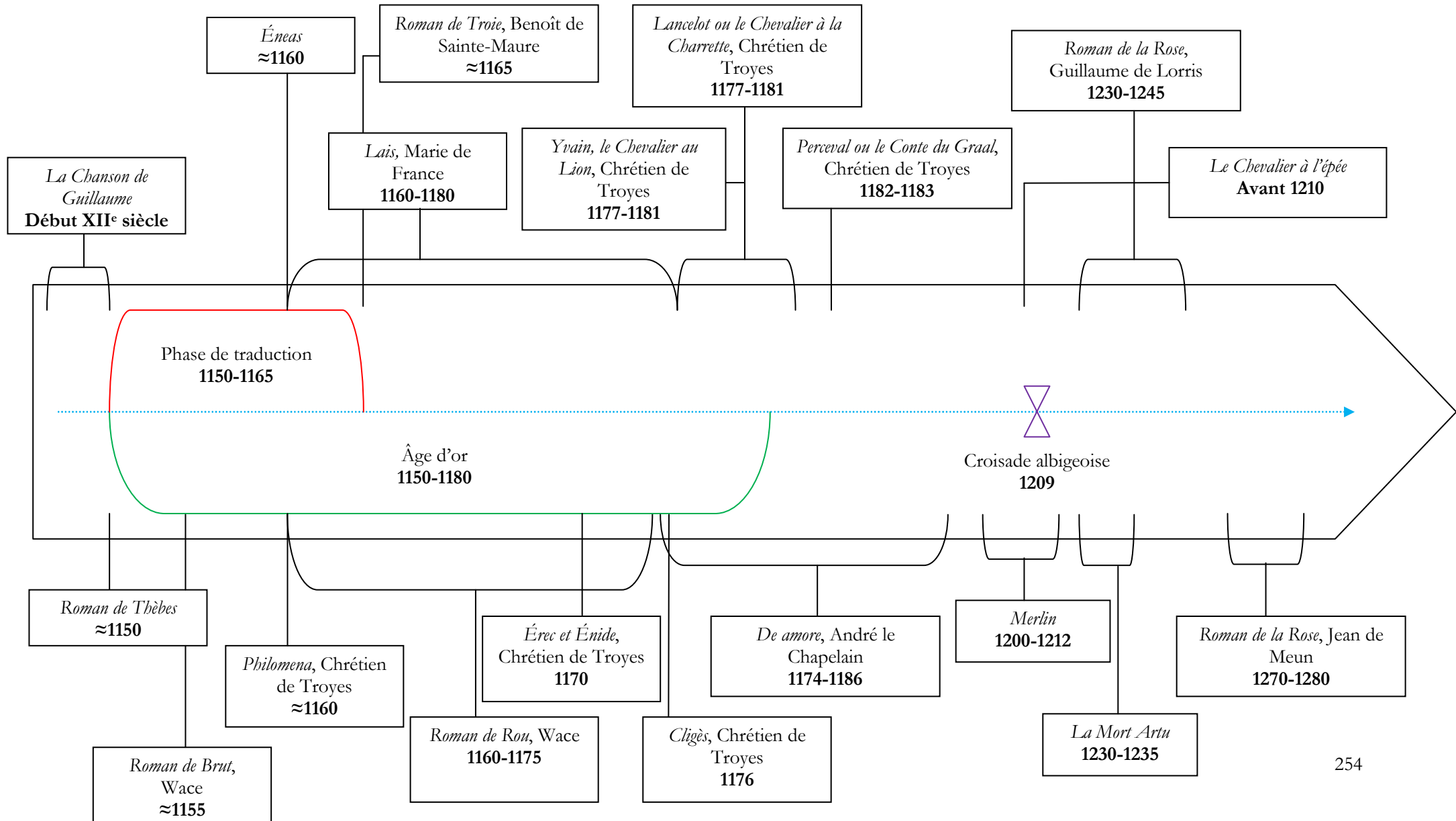


Annexe 3 : L'empire romain et les tribus germaniques



Évolution narrative et polyphonie littéraire dans l'œuvre de Geoffrey Chaucer

Annexe 4 : Historique de la poésie courtoise française : de la *Chanson de Guillaume* au *Roman de la Rose*.



Annexe 5 : Défis de John Gower à Geoffrey Chaucer

Chaucer est décrit par Vénus dans le huitième livre du *Confessio Amantis* comme un de ses plus fidèles serviteurs. Gower composa des vers dans lesquels Vénus lui demande de transmettre un message à un Chaucer désormais âgé, à savoir composer à son tour un testament d'amour. Le défi fut supprimé par Gower entre 1390 et 1391 mais existe toujours dans le manuscrit M.S. Harl. 3490 :

And grete well Chaucer, whan ye mete,
As my disciple and my poete.
For in the flores of his youth,
In sondry wise, as he well couth,
Of dittees and of songes glade,
The which he for my sake made,
The lond fulfilled is over all,
Wereof to him in speciall
Above all other I am most holde.
Forthy now in his daies olde
Thou shalt him telle this message,
That he upon his later age
To sette an end of all his werke,
As he, which is min owne clerke,
Do make his testament of love,
As thou hast do thy shrifte above,
So that my court it may recorde.

(Gower, 1889, 442)

Index

Noms et oeuvres

- A**
- A Brief History of the Anglo-Saxons*27
A Complaint to His Lady.....116
 Achille146
 Adam de la Halle.....124
Advanced Learner's Dictionary40, 41
Adversus Jovinianum.....233
Al cor gentil.....77, 79, 146, 147
 Alain de Lille.....15, 122, 245
 Alfred30, 33
 Aliénor d'Aquitaine.....57, 63, 64
 Alighieri, Dante...5, 6, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 54, 56, 65, 66, 68, 71, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 88, 91, 92, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 162, 164, 169, 175, 176, 204, 219, 224, 243, 244, 245, 246, 248, 249
 Alighieri, Pietro44, 46
 Amleto.....*Voir Hamlet*
Amorose Visione.....77, 81, 88, 100
Anatomy of Criticism.....188
 Ancien Testament.....46
 André le Chapelain.....63, 124, 126, 127
Anelida and Arcite.....115, 116, 215, 216
 Angles.....27
 Anglie-orientale.....27
 Anglo-Saxons24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 80
Apologie de Socrate10
 Aragon, Jean de46
Argonautiques181
 Ariane189, 190, 191, 192, 193, 194
 Aristote8, 25, 45
Ars Amatoria55, 63, 127, 188, 196
- Arthur.....58, 59, 61
 Arundel, Thomas47, 51, 52
 Atticus.....10
 Aucouturier, Michel.....19
 Auerbach, Erich77, 78, 79, 134, 151
 Austen, Jane.....156
- Æ**
- Ælfric31
 Æthelbert.....31
- B**
- Babel44
 Barberino, Francesco da44
 Bakhtine, Mikhaïl...6, 10, 11, 19, 20, 21, 22, 23, 31, 60, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 83, 87, 89, 106, 107, 113, 121, 136, 151, 183, 204, 205, 213, 214, 219, 221, 224, 228, 232, 241, 242, 243, 248, 249, 250
 Bailly, Harry...209, 210, 212, 213, 215, 219, 220, 235, 236, 237, 238, 240
 Barber, Bernard.....12
 Barde.....*Voir Shakespeare, William*
 Barney, S.A.....123, 129
 Barri, Giraud de57
 Barthélémy l'Anglais.....45
 Barthes, Roland.....19
 Bauchant, Jacques.....45
 Beatrice*Voir Béatrice*
 Béatrice...14, 79, 133, 134, 136, 146, 155, 244
 Beauvais, Vincent de169
 Bec, Christian5
 Bède24, 27, 31, 32, 33, 42
Bede's Death Song.....32

- Benson, L.D....5, 191, 207, 208, 209, 210,
211,218 221, 225, 227, 233, 234, 236,
237, 239
- Beowulf*.....10, 54
- Bernard de Ventadour57
- Berkeley, Thomas.....46
- Bersuire, Pierre.....46
- Bibbesworth, Walter de.....36
- Bible32, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 229
- Bible du roi Jacques53
- Blanche de Lancastre92
- Blanchot, Jean-Jacques.....104
- Blois, Pierre de57
- Bloom, Harold.....81
- Bloomfield, M.W206
- Boccaccio *Voir* Boccace
- Boccace .. , Jean...8, 14, 15, 16, 44, 45, 77,
79, 80, 81, 82, 87, 88, 90, 91, 100, 106,
116, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
135, 137, 139, 141, 143, 149, 153, 154,
163, 169, 170, 171, 189, 198, 203, 215,
216, 217, 218, 219, 245, 246
- Boèce.....92, 123, 134, 149, 158, 218
- Boitani, Piero.....91
- Bourquin, Guy.....94, 95
- Branca, Vittore5
- Brewer, D.S....6, 8, 9, 13, 36, 93, 96, 111,
114, 119, 125, 240
- Bucoliques*64
- C**
- Campbell, Joseph55
- Candide.....60, 144
- Cantilupe, Thomas37
- Canzoniere*83
- Cavalcante de Cavalcanti133
- Cavalcanti, Guido.....79, 133
- Caxton, William47
- Ceffi, Filippo189
- Celtes.....23, 24, 25, 26, 27, 34, 42
234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
242, 243, 244,
- Ceolwulf.....32
- Cervantès, Michel de.....86, 204, 250
- César 24, 171
- Champagne, Marie de..... 63
- Chanson de Guillaume* 251, 255
- Chanson de Roland*..... 43
- Charlemagne 55
- Charles d'Anjou..... 124
- Charles V 45, 46, 48
- Charles VI..... 45
- Chaucer, Geoffrey.... .5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,
13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 49, 54, 58, 68,
71, 74, 76, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110,
112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 135, 136, 138, 139, 141,
142, 143, 145, 148, 149, 150, 151, 152,
154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162,
163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 189,
190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207,
209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 235,
236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243,
244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251,
256, 272, 273
- Chaucer and the French Love Poets, the
Literary Background of the Book of the
Duchess* 84
- Chaucer and the French Tradition: A
Study in Style and Meaning*..... 84
- Chomsky, Noam 19
- Chrétien de Troyes.... .13, 16, 43, 54, 56,
57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70,
76, 78, 85, 86, 96, 126, 127, 129, 170,
194, 243, 244, 246, 249
- Christine de Pizan..... 171
- Cicéron..... 8, 10, 44, 46, 117, 134
- Cino da Pistoia..... 124

Cléopâtre...	147, 158, 168, 169, 170, 171, 172, 174
<i>Cligès</i>	5, 64
Clifford, Sir Lewis.....	52
Coghill, Nevill.....	213, 231, 232
Collatin.....	186, 187
Colonne, Guido delle.....	181, 182
<i>Confessio Amantis</i>	47, 165, 194, 196, 228, 229, 256
<i>Confessions</i>	105, 147
<i>Consolatio Philosophiae</i>	123, 150
<i>Conte du Graal</i>	65
Conty, Évrart de	45
Corbechon, Jean	45
Courtenay, William	49
Couvin, Watriquet de	85
Crépin, André.....	35, 116
Criseyde.....	16, 128, 138, 140, 141, 142, 143, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 246
Croizy-Naquet, Catherine..	5, 58, 59, 61, 62
Curtius, E.R.	7, 10, 45, 134
Cuthbert.....	32, 45

D

Danelaw.....	33
Daniel, Arnaut.....	78, 81
Dauby, Hélène.....	230
<i>De amore</i>	63
<i>De Casibus Virorum Illustrium</i>	163
<i>De civitate dei</i>	45
<i>De Claris Mulieribus</i>	163, 169, 181
<i>De heretico comburendo</i>	51
<i>De Miseria condicionis humane</i>	233
<i>De mulieribus claris</i>	106
<i>De Profundis</i>	106
<i>De proprietatibus rerum</i>	45
<i>De regimine principum</i>	45
<i>De Vulgari Eloquentia</i>	43, 44, 91
<i>Décameron</i>	5, 81, 88, 203, 219
Defoe, Daniel	204
Démophon	196
Deschamps, Eustache	11, 83, 160
Derby, Henri de	51
Dickens, Charles.....	73, 130, 142, 207

Didon...104, 105, 106, 110, 111, 147, 149, 154, 155, 168, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 192	
<i>Dit de la marguerite, Dit de la fleur de lis et de la marguerite</i>	160
<i>Dit de la panthère d'amours</i>	85
<i>Dit de Richeut</i>	74
<i>Dittié de la fleur de la marguerite</i>	160
<i>Divina Comedia</i> ...5, 6, 11, 15, 16, 44, 46, 77, 79, 81, 87, 88, 91, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 111, 112, 114, 115, 122, 123, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 164, 175, 176, 204, 219, 224, 245, 246	
<i>Documenti d'Amore</i>	44
Don Quichotte.....	86
Dor, Juliette.....	121, 173, 200
Dostoïevski, Fiodor.....	19, 248, 249, 250
Dryden, John.....	8, 9, 205, 242

E

<i>Échecs amoureux</i>	45
Edouard III.....	87
Eliade, Mircea.....	114
Eliot, T.S.....	92
Enea	<i>Voir Énée</i>
<i>Énéas</i>	56, 243
Énée	57, 64, 104, 105, 106, 113, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 191
<i>Énéide</i>	46, 64, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 146, 147, 175, 177, 189, 216
<i>English Literature in the Sixteenth Century</i>	53
Énide.....	5, 61, 62, 63, 64
Ennius	8
<i>Epistulae morales ad Lucilium</i>	233
Érec	59, 61, 62, 63, 64
<i>Erec et Enide</i>	5, 58, 59, 61, 62, 63, 64
Eschenbach, Wolfram von.....	63
Essex	27
<i>Esthétique et théorie du roman</i>	19
<i>Éthique</i>	45
Évangile	32

F

Fables, Ancient and Modern8, 205
Fastes185, 188
 Fielding, Henry.....204
Filostrato15, 79, 123, 124, 125, 126,
 127, 128, 129, 130, 135, 139, 151, 156,
 157, 164, 246
 Fra Bernabò Reggio80
 Fra Salimbene de Adam80
 Francs26, 27, 28
 Francesca.....146, 149, 153, 154, 155
 Frank, R.W.Jr.157, 158, 160, 162, 163,
 167, 168, 170, 172, 175, 177, 179, 184,
 186, 190, 191, 199, 200, 201, 203, 207
 Frédéric II76
 Frisons27
 Fritz, Jean-Marie5, 59
 Froissart, Jean...15, 85, 88, 93, 94, 98, 99,
 116, 160, 245
 Frye, Northrop.....188

G

Galehaut81, 147
 Gand, Jean de49, 50, 51, 92, 94
 Garavelli, Bianca.....5, 131
Genealogia deorum gentilium189
 General Prologue...40, 49, 205, 207, 209,
 210, 211, 213, 215, 247
General Service List40
 Genèse44
 Geoffrey (narrateur)... ..5, 6, 15, 100, 101,
 104, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113,
 114, 115, 119, 130, 213, 245
Géorgiques64
 Goethe7
 Golein, Jean.....45
 Gower, John...47, 84, 165, 166, 171, 228,
 230, 251, 256
 Grégoire XI49
 Griselda45, 88, 90, 219
 Lorris, Guillaume de13, 14, 15, 16, 35,
 54, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 76, 78, 84,

85, 86, 88, 94, 96, 99, 112, 119, 126,
 128, 129, 160, 161, 165, 243, 244, 249
 Guinizelli, Guido 77, 79, 81, 147, 153

H

Hamlet..... 6, 156
 Heptarchie. 13, 27, 28, 30, 33, 80, 251, 253
 Henri II..... 57, 64
 Henry VIII 51
Héroïdes..... 106, 175, 181, 186, 189, 196,
 197, 198
 Hidgen, Ranulf..... 36
 Hindley, Geoffrey 27, 31, 35
Historia destructionis Troiae..... 181
Historia ecclesiastica gentis Anglorum. 24,
 32
Historia regum Britanniae..... 57
 Hoccleve, Thomas 8
 Homer *Voir Homère*
 Homère 6, 111, 216
 Horace..... 10
 Hypermnestre..... 17, 198, 199, 200
 Hypsipyle 181, 182, 184

I

Il Convivio 134
Il Fiore 77, 126
In Johannis evangelium tractatus 105
Inferno..... 14, 16, 114, 117, 131, 134, 145,
 146, 148, 149, 152, 155, 162, 169, 244
 Innocent III 48, 56, 233

J

Jacques I^{er} 52
 James, Henry..... 211
 Jason 181, 182, 184, 185, 191, 196
Jugement dou Roy de Behaigne.....94,
 95, 96, 97
Jugement dou Roy de Behaingne 84
Jugement dou Roy de Navarre.. 94, 96, 189
 Jutes 26
 Jutland..... 26

L

La Consolation de Philosophie217, 218
La Paix aux Anglais73
La priere de nostre dame92
La Trahison des images.....207
 Labov, William.....12
Lai de Franchise.....160
 Lancastre49, 51
 Lancastre, Humphrey de82
Lancelot.....61, 62, 64, 66, 67, 147, 155
Lancelot ou le Chevalier de la charrette..5, 61, 62
 Langland, William.....84
 Larnier, John.....80, 82
 Latini, Brunetto14, 77, 88
Le chevalier au lion.....5
Le Conte du Graal.....62
Le Livre de Griseldis88
 Leith, Dick.....25, 26, 27, 29, 30, 36
Lenvoy de Chaucer.....89
 Lewis, C.S...7, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 63, 65, 66, 67, 68, 83, 84, 86, 125, 128, 129, 145, 204
Libeaus Desconus.....192
Livre de Sapience102
 Lollard8, 50, 51
 Lollius.....101, 137, 139, 140, 143
 Lucrèce185, 187, 188, 189, 190, 200
 Lydgate, John8, 11

M

Macbeth.....187
 Machaut, Guillaume de...15, 84, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 116, 160, 171, 244
 Magritte, René.....207
 Magugliani, Lodovico5
 Margival, Nicole de.....85
 Mantoue, Sordello de124
 Mehl, Dieter137
 Médée181, 182, 184
 Mendoza, Íñigo López de.....46
 Mercie.....27, 30

Métamorphoses..... 64, 171, 172, 173, 181, 189, 190, 194
 Meun, Jean de...5, 14, 15, 32, 45, 46, 49, 50, 51, 57, 59, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 84, 85, 86, 99, 124, 142, 160, 243
 Minnis, Alastair43, 44, 45, 46, 49, 50, 52
 Monmouth, Geoffroi de 57
 Muscatine, Charles.. 71, 73, 84, 97, 99, 119, 121, 126, 141, 142, 143, 159, 186, 208

N

Nicholas Nickleby 143
 Normands..... 35, 42
 Northumbrie..... 27, 30, 32
 Nouveau Testament 50, 52

O

Odyssee 216
Opus arduum 50
 Orbicciani, Bonagiunta..... 77
 Oresme, Nicole 45
 Ovide.... .54, 55, 56, 64, 95, 98, 104, 106, 127, 128, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 181, 185, 187, 189, 190, 198
Ovide moralisé..... 46, 171, 172, 190, 194

P

Palamon and Arcite 158, 215
 Pandarus..... 128, 140, 141, 142, 143, 149, 150, 156, 183, 207, 221
 Pangloss 144
 Paolo et Francesca.. 16, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 154, 155
Paradis d'amour..... 85, 93, 160
Paradiso..... 44, 114, 154, 155
Parzifal 63
 Pearsall, Derek 223
 Peckham, John 48, 52
Peterborough Chronicles..... 36

Pétrarque.....14, 44, 54, 77, 80, 81, 82, 83,
88, 89, 91, 159, 169
Phèdre.....190, 191, 192, 193, 196
Philomèle.....194, 195
Philomena.....64, 194
Phyllis.....196, 197
Plainte à la Nature122
Politique45
Pouchkine, Alexandre204
Première épître aux Corinthiens133
Presles, Raoul de45, 50
Privilège aux Bretons73
Progné.....194, 195
Purgatorio101, 103, 104, 111
Pyrame.....172, 173, 174, 185

R

Rabelais, François6, 205, 224
Rat, Maurice5
Rerum vulgariuum fragmenta44
Rhetorica ad Herennium46
Richard II.....46, 47, 48, 50, 51, 161, 169
Richter, Michael37
Rime Sparse.....159
Robert I.....80, 124
Robinson, F.N.5
Roman d'Énéas175
Roman de Brut.....56, 57, 243
Roman de la Rose...5, 13, 14, 43, 54, 65,
66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 78, 79, 83, 84,
86, 88, 92, 93, 94, 96, 97, 118, 119, 123,
142, 151, 157, 158, 160, 164, 165, 196,
243, 244, 251, 255
Roman de Rou57
Roman de Troie56, 175, 243
Romanz de la Poire85
Rome, Gilles de45
Rossiter, W.T.....81, 83, 88, 89, 90, 116
Rousse, Michel5, 55, 56, 57, 58, 61, 64

S

Saint Augustin...29, 45, 105, 147, 187,
248
Saint Jérôme.....30, 51, 233
Saint Patrick.....29
Saint François d'Assise.....7
Salisbury, Jean de57
Salter, Elizabeth.....47
Saxons.....27, 28, 29, 30
Seniles90
Scogan, Henry.....8
Scott, Walter204
Shaner, M.C.E.....158
Scheler, Manfred.....40, 41
Schönau, Élisabeth de45
Scottish Field42
Sénèque.....233
Septante.....50
Shakespeare, William ..130, 168, 211, 248,
249, 250
Shippey, T.A.4, 28, 36, 37, 38, 227
Shorter English Dictionary.....40, 41
Sir Gawain and the Green Knight ..42, 192
Sir Thopas.....211, 237, 238, 239
Sociolinguistique.....12
Songe de Scipion.....117
Speculum historiale169
Spencer, Edmund.....8, 116
State92, 216
Stendhal130
Strubel, Armand...5, 67, 68, 70, 71, 74, 75,
76
Sudbury, Simon51
Surrey (Henry Howard)116
Sweet, Henry.....23, 24

T

Tarquin.....185, 186, 187, 188
Taylor, Karla....101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 110, 112, 115, 131, 132,
133, 135, 137, 139, 140, 141, 143, 145,
146, 149, 151, 153, 154, 155, 205, 239
Térée194, 195

- Teseida*15, 45, 116, 118, 122, 215, 216, 245
- Tesoretto*.....77, 88
- The Allegory of Love*54, 68
- The Battle of Maldon*.....10
- The Book of the Duchess*15, 47, 71, 84, 85, 87, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 107, 112, 123, 130, 158, 160, 164, 196, 243, 244
- The Book of Troilus and Criseyde*...9, 15, 16, 47, 83, 115, 116, 123, 125, 128, 131, 135, 137, 139, 141, 145, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 162, 164, 166, 170, 183, 201, 203, 204, 205, 217, 221, 227, 246
- The Canon's Yeoman's Tale214, 233
- The Canterbury Tales*...9, 17, 18, 39, 40, 49, 58, 84, 87, 97, 152, 157, 158, 168, 174, 181, 182, 186, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 218, 225, 228, 233, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 247, 249
- The Clerk's Tale.....88
- The Complaint to His Lady*86
- The Complaint unto Pity*86
- The Cook's Tale228, 229
- The Dream of the Rood*30
- The House of Fame* ..15, 16, 47, 87, 88, 91, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 119, 121, 123, 130, 135, 136, 137, 145, 154, 158, 163, 164, 166, 175, 176, 196, 215, 239, 245, 246
- The Knight's Tale...215, 216, 217, 220, 221, 224, 225, 230, 239, 240
- The Legend of Ariadne189, 194, 216
- The Legend of Cleopatra.....174, 180, 195
- The Legend of Dido175, 176, 180
- The Legend of Good Women*16,17, 18, 58, 106, 123, 156, 157, 158, 162, 163, 165, 168, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 181, 191, 194, 198, 200, 201, 203, 205, 211, 215, 216, 217, 225, 246, 247, 249
- The Legend of Hypermnestra198, 201, 207
- The Legend of Hypsipyle and Medea.. 181, 185, 189, 192, 196
- The Legend of Lucrece. 181, 185, 186, 189
- The Legend of Philomela..... 194, 195
- The Legend of Phyllis..... 196, 199
- The Legend of Thisbe..... 174, 180
- The Man of Law's Tale..... 215, 229, 230
- The Merchant's Tale.... 191, 210, 211, 233, 240
- The Miller's Prologue..... 9
- The Miller's Tale...184, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 239
- The Monk's Tale..... 80
- The Nun's Priest's Tale 39, 74, 182
- The Pardoner's Prologue...38, 215, 230, 232, 233, 236
- The Pardoner's Tale... 215, 230, 232, 233, 235, 236
- The Parliament of Fowls*...6, 15, 45, 115, 116, 122, 123, 130, 158, 163, 169, 245,
- The Parson's Prologue 204
- The Physician's Tale..... 230
- The Prioress's Tale 237
- The Reeve's Tale ... 73, 209, 225, 226, 227, 229, 233, 239
- The Shipman's Tale..... 210
- The Squire's Tale..... 160
- The Summoner's Tale..... 37
- The Tale of Melibee..... 211, 237, 239, 240
- The Wanderer* 10
- The Wife of Bath's Prologue 230
- The Wife of Bath's Tale 72, 74
- Thésée .. 189, 190, 191, 193, 196, 197, 216, 217, 218
- Théséide* 189
- Thibaut..... 85
- Thisbé 168, 172, 173, 174, 176
- Thomas d'Aquin 150, 206
- Tiptoft, John..... 82
- Tite-Live 185
- Tolkien, Christopher 232
- Tolkien, J.R.R. 10, 26

<i>Tournois des dames</i>	85
Trevelyan, G.M.	7
Trevet, Nicholas	229
<i>Treastise on the Astrolabe</i>	47, 91
Trecento...13, 14, 42, 53, 76, 78, 81, 86, 98	
<i>Trionfi</i>	77
Tristan.....	58
Troilus9, 15, 16, 47, 83, 112, 123, 127, 128, 129, 130, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 149, 152, 153, 154, 156, 166, 177, 207, 246	
Tyler, Wat.....	51
Tyndale, William.....	52, 53

U

Ulysse	134
Usk, Thomas.....	8, 84

V

Valérius Flaccus	181, 182
Vikings	13, 23, 33, 34
Villena, Enrique de.....	46
Virgile.....6, 8, 44, 46, 64, 81, 92, 100, 104, 105, 106, 107, 111, 113, 117, 118, 132, 136, 145, 146, 147, 149, 152, 163, 175, 176, 178, 180, 216	
<i>Vita Nuova</i>	14, 71, 79

Thèmes et notions

A

acculturation	12
allégorie, allégorique...13, 14, 15, 65, 66, 68, 69,85, 86, 96, 101, 123, 126, 129, 156, 159, 161, 208, 243, 245, 246	
<i>Alliterative Revival</i> ,.....	42
anglien	23
Antiquité10, 11, 57, 65, 71, 73, 81, 124, 153, 162, 182, 192, 204	
anxiété de l'influence	81, 91
art dialogique.....	15, 136, 243

Voltaire	60, 144, 250
<i>Vulgate</i>	30, 50, 52

W

Walter, Henriette.....	29
Wace	57
Wallace, David... 77, 81, 87, 88, 109, 113, 124, 126	
Watson, Nicholas	52
Wearmouth	30
Weinreich, Uriel	11
Wells, J.E.....	85
Wessex	27, 30, 33
Wilcockson, Colin	97
Wilde, Oscar	106
Wisigoths	28, 29, 31
Wolf, Virginia.....	156
Wyatt, Thomas.....	116
Wyclif, John..... 8, 47, 49, 50, 51, 52, 276	

Y

<i>Yvain, le Chevalier au lion</i>	61
--	----

Z

Zola, Émile	206
-------------------	-----

assimilation culturelle.....	12
assimilation linguistique	12, 25
authentification narrative	115, 130, 155
autorité auctoriale	15

B

bilinguisme	11, 25
bilinguisme individuel	28
bilinguisme sociétal	28
bivocal, bivocalité.....	13, 23, 146, 245

C

cacophonie.....15, 18, 70, 119, 130,
167, 181, 207, 219, 220, 240, 245, 247
christianisation29, 30
christianisme.....30, 31, 35, 42, 44, 46,
50, 56
chronotope.....60, 61, 152, 203, 204, 205
circonlocution.....104
classiques.....7, 11, 13, 55, 56,
81, 100, 101, 104, 123, 162, 216, 243
code courtois.....16, 17, 128, 163,
166, 171, 187, 201, 207, 208, 247
comédie...17, 73, 97, 166, 174, 181, 189,
196, 197, 227, 247
hybridation.....17, 18, 58, 59,
157, 159, 167, 168, 180, 201, 203, 205,
247
contact des langues.....11, 12, 25, 28
contrapasso153
culture superstratale.....36
cycle arthurien13, 63, 65, 66, 243

D

dialogisme, dialogique...14, 19, 22, 70, 73,
76, 86, 89, 90, 96, 121, 130, 132, 136,
140, 141, 148, 155, 167,205, 211, 214,
228, 236, 237, 243, 240, 244, 245, 246,
249
dialogue extradiégétique...18, 201, 203,
205, 206, 214, 218, 221, 225, 228, 229,
237, 248
dialogue romanesque.....76
diatribe.....10
diégèse.....18, 236, 239, 246, 247
diglossie.....25
disputatio89
Dolce Stil Novo...13, 14, 56, 76, 77, 78,
79, 82, 88,
domination monologique.....16, 242, 246

E

Enfer...117, 118, 134, 147, 149, 151, 153,
154, 162, 204, 224, 244

exempla..... 167, 228
exemplum 233, 234, 235, 236
exotopique..... 136

F

fabliau(x)...71, 73, 74, 87, 167, 182, 211,
215, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226,
228, 230
fin'amor...6, 11, 13, 15, 16, 17, 54, 56, 57,
58, 63, 64, 65, 71, 73, 74, 76, 79, 80, 86,
90, 92, 93, 99, 100, 101, 112, 115, 116,
120, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 130,
141, 142, 145, 146, 148, 149, 153, 155,
157, 160, 163, 165, 170, 172, 177, 183,
185, 201, 214, 244
folklore, folklorique...20, 70, 73, 86, 98,
113, 117, 118, 155, 182, 205, 213, 219,
221, 223, 224, 225, 227, 230, 234, 244,
246
français-insulaire..... 35, 39

G

génies-mères 6
genre épistolier..... 21
genre romanesque...9, 10, 11, 16, 20, 21,
22, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 70, 73, 76,
90, 96, 126, 129, 130, 141, 155, 175,
193, 204, 210, 213, 214, 241, 242, 244,
246, 248, 250

H

hagiographies 10, 17, 158, 206, 228
herméneutique..... 11, 83, 90, 92, 164
humanisme..... 7, 8, 45, 82

I

inamoramento 67, 119, 128, 176
Inselgermanisch 41
intertextualité...9, 11, 15, 58, 59, 66, 84,
88, 89, 190, 195, 230
invasion normande...13, 23, 31, 34, 39, 40,
42

ironie...17, 55, 71, 97, 98, 112, 121, 122,
162, 174, 189, 195, 196, 197, 205, 232,
247

J

jeu...19, 94, 111, 129, 161, 171, 185, 192,
200, 233

K

kentois23

L

latin...6, 7, 8, 12, 25, 28, 29, 30, 31, 33,
34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
47, 49, 50, 54, 56, 57, 58, 64, 82, 87, 88,
125, 243

latin classique25

latinisation29

lingua franca25, 43, 50, 87

M

médiévalisation...16, 124, 125, 128, 130,
141, 145, 148, 153, 246

mercien23

monologie, monolisme, monologique..18,
42, 86, 89, 90, 97, 105, 107, 136, 148,
165, 189, 204, 244

Moyen Âge...7, 8, 9, 19, 43, 48, 54, 55,
72, 83, 110, 124, 171, 175, 194, 224,
233, 235

moyen-anglais ...24, 38, 100, 116, 182, 227

multiculturalisme.....14

N

narration bivocale...15, 106, 107, 125,
163, 175

northumbrien23

O

occupatio215

œuvre monologique.....21

ottava rima116, 216

P

Paradis...78, 79, 93, 102, 107, 113, 134,
146, 147, 148, 151, 162, 204, 223, 224

parodie...17, 73, 87, 89, 93, 96, 120, 121,
189, 191, 193, 194, 196, 223, 227, 247

pathos...17, 89, 181, 185, 186, 188, 189,
193, 194, 196, 200, 228, 229, 247

périodisation tripartite..... 23

persona...16, 17, 18, 65, 70, 96, 97, 113,
119, 130, 132, 135, 165, 211, 212, 213,
223, 229, 237, 240, 245, 246, 247

philologie 13

pidginisation 25, 34

plurilingual, plurilinguisme10, 11, 13, 14,
19, 21, 22, 23, 34, 37, 54, 70, 71, 80, 82,
83, 90, 241, 242, 244, 250

pluristylistique 21, 194

plurivocalité...13, 14, 15, 17, 21, 23, 58,
62, 70, 73, 76, 82, 83, 88, 95, 205, 211,
243, 244, 250

poésie courtoise...6, 11, 54, 56, 57, 65, 74,
77, 79, 84, 85, 93, 96, 122, 159, 167,
170, 203, 243, 244, 246, 251, 255

polyphonie, polyphonique...10, 11, 13, 14,
15, 16, 18, 19, 20, 23, 40, 54, 58, 70, 86,
88, 90, 96, 101, 106, 107, 112, 119, 121,
122, 136, 148, 155, 159, 167, 201, 203,
205, 207, 211, 213, 227, 241, 242, 243,
244, 245, 247, 248, 249, 250

polyphonie littéraire.... 11, 13, 54, 101, 243

présent continu..... 7

protoroman..... 29

Purgatoire...78, 102, 103, 107, 134, 146,
151, 204, 224

Q

querelle de la Rose..... 45

R

rabaissement...72, 73, 113, 118, 119, 148,
174, 224

rabaissement grotesque..... 213, 222

rapport dialogique...14, 16, 18, 89, 130,
137, 243, 247, 250
réalisme...9, 10, 66, 71, 72, 73, 76, 86, 90,
97, 113, 150, 186, 198, 200, 205, 206,
207, 209, 210, 219, 221, 242, 244
réalisme grotesque.....72, 73, 76, 86, 220
relation dialogique...16, 17, 21, 74, 96,
159, 166, 246
relation superstratale36
Renaissance...7, 16, 45, 54, 73, 85, 124,
125, 224
Révolution Industrielle7
rhétorique...8, 10, 60, 66, 73, 74, 79, 95,
96, 104, 125, 144, 173, 196, 203, 211,
215, 234, 236, 240, 242, 246, 248
rime royale.....116, 168, 216
rire carnavalesque...14, 15, 205, 223, 244,
245
roman...9, 10, 19, 20, 21, 23, 24, 58, 59,
60, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 130, 136,
155, 177, 191, 212, 214, 218, 219, 222,
223, 241, 242, 243, 246, 248, 249, 250
roman de chevalerie...61, 63, 65, 71, 76,
86, 188, 191, 192, 193, 217, 218, 248
roman polyphonique.....248
romanesque10, 20, 21, 23, 40, 58, 60, 63,
190, 192, 194, 213, 218, 222, 237, 243,
248
roman-feuilleton21
romans9, 58, 59, 70, 73, 78, 204, 249
romans de Tristan58

S

satires 10
saxon-occidental 23
scriba Dei..... 131, 137, 155
sociolinguistique 13, 23
stilnovisme 78, 79, 122, 245, 246
stilnovistes 54, 76, 90, 244
stratification sociale 12, 13, 36, 242
strophe royale..... 168
substrat 28, 35, 242
superstrat 28, 35
synesthésie 102

T

terzine 103
Trecento .. 14, 15, 43, 54, 77, 79, 82, 87, 99
troubadour(s)13, 14, 43, 54, 55, 56, 57, 76,
77, 78, 124, 243
trouvères 13, 14, 43, 56, 64, 77, 90, 243

V

vernaculaire(s)... 11, 12, 13, 19, 20, 25,
27, 30, 31, 33, 37, 42, 43, 44, 45, 46,
47,48, 49, 50, 52, 54, 56, 78, 81, 82, 88,
91, 100, 123, 175, 216, 243
vieil-anglais...8, 12, 23, 24, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42
vieux-norrois 34, 39, 41
visibile parlare 103, 105, 110, 115, 175

Bibliographie

Sources primaires

- Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia*. 5e édition. Milan: Garzanti Editore, 2005 [1991].
- . *Vita Nuova*. Éd. Manuela Colombo. 5e édition. Milan: Feltrinelli, 2010 [1993].
- . *La Divina Commedia*. 3e édition. Milan: Bur, 2008 [1995].
- . *Dante : oeuvres complètes*. Éd. Christian Bec. Trads. Christian Bec, *et al.* Paris: Librairie Générale Française, 1996.
- Augustin, Saint. *Les Confessions*. Trad. Joseph Trabucco. Vol. 1 [Livres I-VIII]. Paris : Garnier frères, 1950. 2 vols.
- . *Les Confessions*. Trad. Joseph Trabucco. Vol. 2 [Livres IX-XIII]. Paris: Garnier frères, 1950. 2 vols.
- . *Œuvres de Saint Augustin. 71, Homélie sur l'évangile de Saint Jean. I-XVI*. Trad. Marie-François Berrouard. Paris: Desclée de Brouwer, 1969.
- . *Œuvres de Saint Augustin. 72, Homélie sur l'évangile de Saint Jean. XVII-XXXIII*. Trad. Marie-François Berrouard. Paris: Desclée de Brouwer, 1977.
- . *La Cité de Dieu*. Éd. Bertrand Olivier. Trad. Raoul de Presles. Vol. I. Paris : Honoré Champion, 2013.
- Bède. *The Ecclesiastical History of the English*. Éd. Judith McClure et Roger Collins. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Boccaccio, Giovanni. *Teseida*. Éd. Salvatore Battaglia. Florence: G.C. Sansoni, 1938.
- . *Filostrato*. Éd. Luigi Surdich. Milan: Ugo Mursia Editore, 1990.
- . *Decameron*. Éd. Vittore Branca. 5e édition. Milan: Mondadori Editore, 1998.
- Chaucer, Geoffrey. *The Pardoner's Tale*. Éd. Nevill Coghill et Christopher Tolkien. Londres: Harrap, 1965 [1958].
- . *The Nun's Priest's Tale*. Éd. Nevill Coghill et Christopher Tolkien. Londres: Harrap, 1965 [1959].
- . *The Riverside Chaucer*. Éd. L.D. Benson et F.N. Robinson. 3e édition. Boston: Houghton Mifflin Company, 1987.
- . *The Canterbury Tales*. Éd. Jill Mann. Londres: Penguin Books, 2005.

- . *Les Contes de Canterbury et autres oeuvres*. Trads. André Crépin, et al. Paris: Robert Laffont, 2010.
- Dryden, John. «Preface to Fables, Ancient and Modern.» *The Harvard Classics: Prefaces and Prologues to Famous Books*. Éd. Charles William Eliot. Vol. 39. New York: P.F. Collier & Son, 2001 [1909]. 15 Janvier 2012. <<http://www.bartleby.com/39/25.html>>.
- Gower, John. *Tales of the Seven Deadly Sins, Being the Confessio Amantis of John Gower*. Éd. Henry Morley. Londres: George Routledge and Sons, 1889.
- Langland, William. *Piers the Plowman and Richard the Redeless*. Éd. W.W. Skeat. Éd. rev. et augm. Vol. 1. Londres: Oxford University Press, 1969 [1886].
- Lorris, Guillaume de et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. Éd. Armand Strubel. Paris: Le Livre de poche, 1997.
- Lydgate, John. *Lydgate's Fall of Princes*. Éd. Henry Bergen. Vol. I. Washington: Carnegie Institution of Washington, 1923. IV vols.
- Milton, John. «Paradise Lost.» Milton, John. *John Milton, The Complete English Poems*. Éd. Gordon Campbell. 3e éd. rev. et augm. New York, Londres, Toronto: Everyman's Library, 1992 [1909]. 143-441.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Éd. Ugo Dotti. Rome: Donzelli Editore, 1996.
- Sénèque. *L'apocoloquintose du divin Claude*. Trad. René Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1934.
- Spenser, Edmund. *The Poetical Works of Edmund Spenser*. Éd. J.C. Smith et Ernest De Selincourt. Londres: Oxford University Press, 1952 [1912].
- Swift, Jonathan. *A Tale of Tub and Other Satires*. Londres, New York: Everyman's Library, 1963 [1909].
- Troyes, Chrétien de. *Le chevalier au lion*. Éd. Michel Rouse. Paris: Éditions Flammarion, 1990.
- . *Erec et Enide*. Éd. Jean-Marie Fritz. Paris: Le Livre de Poche, 1992.
- . *Cligès, Philomena, Chansons*. Éd. Michel Rouse. Paris: Éditions Flammarion, 2006.
- . *Le Chevalier de la Charette*. Éd. Catherine Croizy-Naquet. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Virgile. *L'Énéide*. Trad. Maurice Rat. Éd. rev. et augm. Vol. I. Paris: Éditions Garnier Frères, 1955a. II vols.

—. *L'Énéide*. Trad. Maurice Rat. Éd. rev. et augm. Vol. II. Paris: Éditions Garnier Frères, 1955b. II vols.

Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris: Pocket, 1998.

Wilde, Oscar. *Oscar Wilde: Plays, Prose Writings and Poems*. 3e éd. rev. et augm. New York, Londres, Toronto: Everyman's Library, 1991 [1930].

Études critiques

Aarne, Antti. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki : The Finnish Academy of Science and Letters, 1961.

Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Trads. Maria Luisa De Pieri Bonino et Dante della Terza. Milan: Feltrinelli, 2009 [1963].

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Trad. Alfreda Aucouturier. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

—. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

—. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Trad. Guy Verret. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1970a.

—. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Éditions Gallimard, 1970b.

Barber, Charles. *The English Language: A Historical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Bennett, J.A.W. «Chaucer, Dante and Boccaccio.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Éd. Piero Boitani. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 89-113.

Benson, C.D. *Chaucer's Drama of Style: Poetic Variety and Contrast in the Canterbury Tales*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.

—. «*The Canterbury Tales: Personal Drama or Experiments in Poetic Variety?*» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 93-108.

Bloomfield, M.W. «Chaucerian Realism.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 179-193.

- Boitani, Piero. «What Dante Meant to Chaucer.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Éd. Piero Boitani. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 115-139.
- . «Old Books Brought to Life in Dreams: *the Book of the Duchess, the House of Fame, the Parliament of Fowls*.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 39-57.
- . *The European Tragedy of Troilus*. Oxford : Clarendon Press, 1989.
- . *Letteratura europea e Medioevo volgare*. Bologne: Società editrice il Mulino, 2007.
- Brewer, D.S. «The Relationship of Chaucer to the English and European Traditions.» *Chaucer and the Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. Éd. D.S. Brewer. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1966a. 1-38.
- . «Images of Chaucer 1386–1900.» *Chaucer and the Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. Éd. D.S. Brewer. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1966b. 240-270.
- . *Chaucer: the Critical Heritage. Vol. 1, 1385-1837*. London-Boston : Routledge and Kegan Paul, 1978.
- . *Chaucer: the Critical Heritage. Vol. 2, 1837-1933*. London-Boston : Routledge and Kegan Paul, 1978.
- . *An Introduction to Chaucer*. Londres, New York: Longman Group, 1984.
- . «Chaucer's Poetic Style.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 227-242.
- Burrow, J.A. «The Canterbury Tales I: Romance.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 109-124.
- Campbell, Joseph et Bill Moyers. *The Power of Myths*. New York: Anchor Books, 1991 [1988].
- Childs, Wendy. «Anglo-Italian Contacts in the Fourteenth Century.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Éd. Piero Boitani. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 65-87.
- Coghill, Nevill. «Chaucer's Narrative art in *The Canterbury Tales*.» *Chaucer and the Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. Éd. D.S. Brewer. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1966. 114-139.

- Crépin, André. « Le plurilinguisme de l'Angleterre médiévale. » *Carnet d'atelier de sociolinguistique*, 2007: 28-44.
- Curtius, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. W.R. Trask. 7e éd. rev. et augm. Princeton: Princeton University Press, 1990 [1953].
- Dahmus, J.H. *The Prosecution of John Wyclif*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Duméril, Edelestan. «La vie et les ouvrages de Wace.» *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1857 : 74-82.
- Eliot, T.S. *To Criticize the Critic, and Other Writings*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1965.
- Fourrier, Anthime. «Encore la chronologie des œuvres de Chrétien de Troyes.» *Bulletin bibliographique de la société internationale arthurienne*, 1950 : 69-88.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism, Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973 [1957].
- Fyler, J.M. *Language and the Declining World in Chaucer, Dante and Jean de Meun*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 [2007].
- Gaignebet, Claude et Jean-Dominique Lajoux. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. Paris : PUF, 1985.
- Harding, Wendy. *Drama, narrative and poetry in the Canterbury Tales*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2003.
- Halász, Katalin. *Images d'auteur dans le roman médiéval (XIIe-XIIIe siècles)*. Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1992.
- Hindley, Geoffrey. *A Brief History of the Anglo-Saxons*. Londres: Robinson, 2006.
- Jenaro-MacLennan, Luis. *The Trecento Commentaries on the "Divina Commedia" and the Epistle to Cangrande*. Oxford : Oxford University Press, 1974.
- Jones, Terry, et al. *Who Murdered Chaucer? A Medieval Mystery*. New York: Thomas Dunne Books, 2003.
- Jr, R.W. Frank. *Chaucer and The Legend of Good Women*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.
- . «*The Canterbury Tales III: Pathos.*» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 143-158

- Kane, George. *Chaucer*. Oxford : Oxford University Press, 1984.
- Kelly, Henry Ansgar. *Chaucer and the Cult of St. Valentine*. Leiden: E. J. Brill, 1986.
- Kirkpatrick, Robin. «The Wake of the *Commedia*: Chaucer's *Canterbury Tales* and Boccaccio's *Decameron*.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Éd. Piero Boitani. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 201-230.
- Kittredge, G.L. *Chaucer and His Poetry: Lectures Delivered in 1914 on the Percy Turnbull Memorial Foundation in the Johns Hopkins University*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1915.
- Labov, William. *Sociolinguistique*. Trad. Alain Kihm. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.
- Lambert, Mark. «Telling the Story in *Troilus and Criseyde*.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 59-73.
- Larner, John. «Chaucer's Italy.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Éd. Piero Boitani. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 7-32.
- Lawlor, John. «The Earlier Poems.» *Chaucer and the Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. Éd. D.S. Brewer. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1966. 39-64.
- Leith, Dick. *A Social History of English*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1983.
- Lewis, C.S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1959 [1936].
- . *Oxford History of English Literature: English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*. Éd. F. P. Wilson et Bonamy Dobrée. Oxford: Oxford University Press, 1954.
- . «De Descriptione Temporum.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969a. 1-14.
- . «The Alliterative Metre.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969b. 15-26.
- . «What Chaucer Really Did to 'Il Filostrato'.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969c. 27-44.

- . «The Fifteenth-Century Heroic Line.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969d. 45-57.
- . «Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969e. 106-125.
- . «Shelley, Dryden, and Mr Eliot.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1969f. 187-208.
- . «Psycho-Analysis and Literary Criticism.» *Selected Literary Essays*. Éd. Walter Hooper. Cambridge : Cambridge University Press, 1969g. 286-300.
- Lutz, Angelika. «When Did English Begin?» *Sounds, Words, Texts and Change: Selected papers from 11 ICEHL, Santiago de Compostela, 7–11 September 2000*. Éd. Teresa Fanego, Belén Méndez-Naya et Elena Seoane. Vol. Current Issues in Linguistic Theory, 224. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company , 2000. 154-172.
- Mann, Jill. «Chance and Destiny in *Troilus and Criseyde* and the Knight's Tale.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge : Cambridge University Press, 1988 [1986]. 75-92.
- McCrum, Robert, Robert MacNeil et William Cran. *The Story of English*. Londres: Faber and Faber, 1986.
- Mehl, Dieter. «Chaucer's Narrator: *Troilus and Criseyde* and the *Canterbury Tales*.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 213-226.
- Minnis, Alastair. *Translations of Authority in Medieval English Literature: Valuing the Vernacular*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Muscatine, Charles. «*The Canterbury Tales*: Style of the Man and Style of the Work.» *Chaucer and the Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. Éd. D.S. Brewer. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1966. 88-113.
- . *Chaucer and the French Tradition: a Study in Style and Meaning*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1969 [1957].
- Pearsall, Derek. «*The Canterbury Tales* II: Comedy.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 125-142.

- Poplack, Shana. «Sometimes I'll Start a Sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Toward a Typology of Code-Switching.» *Linguistics* 1980: 581-618. <<http://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/2506/CRLC00161.pdf?sequence=1>>.
- Richter, Michael. *Sprache und Gesellschaft im Mittelalter. Untersuchungen zur mündlichen Kommunikation in England von der Mitte des elften bis zum Beginn des vierzehnten Jahrhunderts*. Stuttgart: Hiersemann, 1979.
- Rossiter, W.T. *Chaucer and Petrarch*. Cambridge: D.S. Brewer, 2010.
- Salter, Elizabeth. «Chaucer and Internationalism.» *Studies in the Age of Chaucer* 1980: 71-79.
- Sautman, Francesca Canade, et al. *Telling Tales: Medieval Narratives and the Folk Tradition*. New York: Saint Martin's Press, 1998.
- Shepherd, G.T. «Troilus and Criseyde.» *Chaucer and the Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. Éd. D.S. Brewer. Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1966. 65-87.
- Shippey, T.A. *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*. Londres: HarperCollins Publishers, 2001.
- . «Bilingualism and Betrayal in Chaucer's Summoner's Tale.» Tapuscrit, 2003.
- Skeat, W.W. *The Chaucer Canon: With a Discussion of the Works Associated with the Name Geoffrey Chaucer*. Oxford: Oxford University Press, 1900.
- Spearing, A.C. «The Canterbury Tales IV: Exemplum and Fable.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 159-177.
- Strohm, Paul. «The Social and Literary Scene in England.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 1-18.
- Tatlock, John S.P. «Chaucer and Wyclif.» *Modern Philology* Septembre 1916. <http://www.jstor.org/stable/433105?__redirected>.
- Taylor, Karla. *Chaucer Reads 'The Divine Comedy'*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- Thompson, N.S. *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love: A Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

- Tolkien, J.R.R. «English and Welsh.» *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Éd. Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins Publishers, 2006. 162-197.
- . *The Fall of Arthur*. Éd. Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins Publishers, 2013.
- Toon, T.E. «The Social and Political Contexts of Language Change in Anglo-Saxon England.» *English in its Social Context: Essays in Historical Sociolinguistics*. Éd. T.M. Machan et C.T. Scott. Oxford: Oxford University Press, 1992. 28-46.
- Wallace, David. «Chaucer and Boccaccio's Early Writings.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Éd. Piero Boitani. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 141-162.
- Wallace, David. «Chaucer's Continental Inheritance: the Early Poems and *Troilus and Criseyde*.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 19-37.
- Walter, Henriette. *Honni soit qui mal y pense : L'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais*. Paris: Robert Laffont, 2001.
- Walter, Philippe. *Que sais-je ? Chrétien de Troyes*. Paris: PUF, 1997.
- . *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*. Paris : Champion, 1989.
- Wells, J.E. *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*. New Haven: Yale University Press, 1926.
- Wimsatt, James. *Chaucer and the French Love Poets, the Literary Background of the Book of the Duchess*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.
- Windeatt, Barry. «Chaucer and the *Filostrato*.» *Chaucer and the Italian Trecento*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1983]. 163-183.
- Windeatt, Barry. «Literary Structures in Chaucer.» *The Cambridge Chaucer Companion*. Éd. Piero Boitani et Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1986]. 195-212.
- Wright, Roger. «Sociolinguistique hispanique (VIIIe-XVe siècles).» *Médiévales* automne 1993: 61-70.
- Zink, Michel. «Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle.» *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981 : 3-27.

Évolution narrative et polyphonie littéraire dans l'œuvre de Geoffrey Chaucer

Zumthor, Paul. Langue et techniques poétiques à l'époque romane : XIe-XIIIe siècles. Paris : C. Klincksieck, 1963.

Résumé

Geoffrey Chaucer, grand traducteur, rhétoricien et poète courtois, fut longtemps considéré par la critique comme le père de la poésie anglaise. Or, un tel positionnement a non seulement tendance à occulter tout un pan de l'histoire de la littérature anglo-saxonne, mais également à mettre de côté les spécificités mêmes du style de Chaucer. Le but de cette étude est ainsi de démontrer que sa contribution à l'histoire de la littérature est bien plus importante qu'on ne le pensait. Car en décidant d'écrire en moyen-anglais à une époque où l'hégémonie du latin et de l'ancien français était incontestée (en particulier à la cour d'Edouard III et de Richard II), Chaucer s'inscrivit dans un mouvement intellectuel visant à rendre aux vernaculaires européens le prestige nécessaire à une véritable production culturelle ayant permis l'émergence du genre romanesque. Ainsi, en assimilant successivement les caractéristiques de la poésie de Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Chaucer redonna à la poésie anglaise ses lettres de noblesse. Mais ce ne fut qu'après sa découverte de la *Divina Commedia* qu'il prit conscience du potentiel de la littérature : Dante lui permit, en effet, de libérer son art dialogique et d'ainsi donner à sa poésie une dimension polyphonique de premier ordre. De fait, si Chaucer ne peut être considéré comme le père de la poésie anglaise, il est en revanche le père de la prose anglaise et l'un des précurseurs de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme le roman polyphonique.

Geoffrey Chaucer, translator, rhetorician and courtly poet, has long been considered by the critics as the father of English poetry. However, this notion not only tends to forget a huge part of the history of Anglo-Saxon literature, but also to ignore the specificities of Chaucer's style. The purpose of this thesis is accordingly to try to demonstrate that his contribution to the history of literature is much more important than we had previously imagined. Indeed, Chaucer's decision to write in Middle-English, in a time when the hegemony of Latin and Old-French was undisputed (especially at the court of Edward III and Richard II), was consistent with an intellectual movement that was trying to give back to European vernaculars the prestige necessary to a genuine cultural production, which eventually led to the emergence of romance and of the modern novel. The assimilation of the specificities of the poetry of Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris and Jean de Meun thus allowed Chaucer to give back to English poetry some of its respectability. Nonetheless, it was his discovery of the *Divina Commedia* that made him aware of the true potential of literature: Dante thus allowed him to free the dialogism of his creations and to give his poetry a first-rate polyphonic dimension. As a result, if Chaucer cannot be thought of as the father of English poetry, he is however the father of English prose and one of the main artisans of what Mikhaïl Bakhtin called the polyphonic novel.