



HAL
open science

La Complémentarité

Marie-Françoise Alamichel

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Alamichel (Dir.). La Complémentarité: Mélanges offerts à Josseline Bidard et à Arlette Sancery à l'occasion de leur départ en retraite. Alamichel Marie-Françoise. AMAES, HS 11, 2004, Publications de l'Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, 2-901198-38-4. hal-01345808

HAL Id: hal-01345808

<https://hal.science/hal-01345808>

Submitted on 25 Jul 2016

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.

Publications de l'Association des Médiévistes Anglicistes De l'Enseignement Supérieur

-HS 11-

La Complémentarité

Mélanges offerts à Josseline Bidard et Arlette Sancerç
A l'occasion de leur départ en retraite

Textes réunis par Marie-Françoise Alamichel

Paris : AMAES

2004

ISSN 0768-4983
ISBN 2-901198-38-4

Ouvrage publié avec le concours de l'EA 3347 de l'Université de Marne-la-Vallée
"Passeurs culturels et mécanismes de métissage"



PREFACE

Les Mélanges offerts à Josseline Bidard et Arlette Sancery, mes deux "copines de la Sorbonne" comme les appellent mes enfants, entrent naturellement dans une collection des publications de l'AMAES. En effet, ces deux universitaires ont consacré l'essentiel de leurs travaux de recherche au Moyen Age et ont été de la plupart des colloques et congrès organisés par l'association – jusqu'à affronter les chameaux de Marrakech (voir le cahier de photographies des participants au Xe congrès de l'AMAES [Hors Série 8]) ! Ce n'est donc pas une surprise qu'un grand nombre de collègues et amis aient voulu leur rendre hommage à l'occasion de leur départ en retraite.

Depuis plusieurs décennies (et surtout depuis dix ans lorsqu'Arlette est arrivée à l'UFR d'anglais de Paris IV), Arlette et Josseline partagent la même passion pour l'enseignement et la réussite de leurs étudiants, la civilisation médiévale, la littérature et le plaisir des mots, les repas sympathiques au Club de Paris IV, les anecdotes familiales de leurs filles respectives (et dorénavant des petits-enfants). Elles font l'admiration de leurs collègues plus jeunes par leur énergie et efficacité et étonnent, à chaque rentrée, les nouveaux venus par leur gaieté et joie de vivre. Ces derniers se disent d'ailleurs souvent qu'ils ont mal choisi leur spécialité et qu'ils ne savaient pas le Moyen Age aussi radieux !

Il ne faudrait pas se fier aux apparences. Nos deux amies aiment le sourire et le rire mais c'est avec le plus grand sérieux qu'elles conçoivent leur métier d'enseignant-chercheur. Le résultat est un cœur d'érudition et de savoir solide enrobé de fantaisie – parfait exemple de complémentarité. Pour avoir suivi les cours de Josseline sur Malory en tant qu'Agrégative, je peux affirmer que passé le choc premier (son arrivée peu conventionnelle en classe est gravée définitivement dans ma mémoire), mon avis sur la petite dame ne changea plus jamais : elle était géniale ! La complicité d'Arlette et de Josseline est visible jusque dans leurs travaux. C'est ensemble qu'elles ont ravi l'auditoire de l'Université Inter-Ages sur les légendes arthuriennes. Leurs articles se rejoignent ou se répondent plus d'une fois - bien que probablement involontairement. Derrière les figures amusantes des animaux de Josseline se jouent, en effet, des questions de théologie qu'Arlette nous expose également à partir de ses sermons et exempla. Toutes les deux, de plus, se retrouvent lorsqu'elles abordent l'œuvre de Chaucer auxquelles elles ont, l'une comme l'autre, consacré de nombreuses études.

L'oisiveté ne risque pas de les gagner à la retraite : Arlette poursuit ses multiples voyages pour le compte des Relations Internationales de l'UFR d'études anglaises et de la Sorbonne tandis que Josseline est toujours par monts et par vaux - et pas seulement du côté de la Vendée. Comme elles aiment à affirmer qu'elles vont vivre 120 ans, ils s'ouvrent devant elle près de 60 ans de nouvelles aventures et de découvertes. Nul doute qu'ils comprendront quelques pauses pour les animaux, Chaucer, Matthew Mead ou Henryson.

Marie-Françoise Alamichel

Josseline ou : portrait d'un poisson par un autre poisson

Quel universitaire ne s'est pas lancé un jour dans « la quête des origines »? Mais qui peut dire comment, pourquoi, où et quand naît une vocation, comme l'amour du Moyen Age? L'énigme est la même pour la naissance d'une amitié, qui n'est pas l'apanage de la jeunesse, puisque notre rencontre remonte à au moins 25 ans. Une petite dame vêtue de rose était adossée à la porte du bureau d'André Crépin, notre maître à tous. Elle tricotait quelque chose que je ne sus pas identifier et me confia qu'elle s'appelait Josseline Bidard. Nous étions alors d'âge moyen, toutes deux, c'est à dire au meilleur âge de la femme !

Un quart de siècle plus tard - ce qui est encore loin de la longue durée chère aux historiens - je me vois priée de faire le portrait de Josseline. Exercice difficile, car le portrait émerge d'un ensemble et se complète peu à peu, et donc n'est jamais achevé. J'essaierai donc de dégager trois points, sans sous-parties.

Au premier temps, il y avait le rire. Pas la dérision, la joie pure. Joie de découvrir le monde animal, où Renard triomphe d'Ysengrin au fond de son puîts. Joie d'explorer le monde des animaux fantastiques de Mandeville. Joie de faire découvrir aux « chers collègues » la subtilité de l'univers animalier.

Ensuite, la ténacité - car le médiéviste n'abandonne pas facilement une quête. Dans le cas de Josseline, la quête est tout sauf mystique, car elle refuse obstinément d'aller vers le religieux. Personne n'est parfait! Et quand un poisson refuse de s'intéresser à quelque chose, il devient aussi têtu qu'un âne. Passons...

Enfin, contrairement aux moutons d'un certain Panurge, Josseline ne suit pas les chemins habituels, conformistes, balisés. Le monde médiéval fut dominé par les hommes, moines et chevaliers ? Nous parlerons donc des femmes, invisibles ou bien cachées, toujours soupçonnées d'un contre-pouvoir magique, ayant pour nom Guenièvre ou Morgane, femmes des champs et femmes des villes, reines, moniales ou servantes, Saxonnnes, Scandinaves, Normandes, Poitevines, jusqu'aux Elizabéthaines. Quand finit au juste le Moyen Age?

Avec Josseline, nous passons des joyeuses commères de... Bath à la chouette et au rossignol, sans oublier l'alouette. Les pieds solidement plantés dans la boue et le nez en l'air,

nous pourrions dire en parlant d'elle : je suis oiseau, voyez mes ailes, mais aussi, je suis poisson, mon univers est fait d'eau et de rêves, et l'amitié me fait frétiller gaiement dans ce mélange d'éléments. Et qui a jamais soutenu que les poissons n'étaient pas bavards ?

Arlette Sancery
Université de Paris IV-Sorbonne



Dessin de Cécile Kou (11 ans)

PORTRAIT PEU ACADEMIQUE D'UNE PERSONNE PEU CONVENTIONNELLE

PETIT PREAMBULE

Mes anciens collègues et étudiants peuvent en témoigner : j'ai toujours été une adepte inconditionnelle du plan en trois parties, voire trois sous parties. Pourtant, lorsqu'il s'est agi de faire le portrait d'Arlette Sancery, il m'a été impossible de procéder de cette manière. Arlette échappe à toutes normes et mes efforts n'ont abouti qu'à l'adoption d'un plan totalement déséquilibré ... mais conforme à la vérité.

CE QUE J'AIME CHEZ ARLETTE

Sa capacité d'**aimer**. Arlette aime la vie, les gens, les animaux (surtout les chats), que sais-je encore ? Cet amour n'est ni exclusif ni possessif ; il est synonyme d'ouverture et de tolérance. Il lui arrive d'ailleurs de se sentir coupable lorsqu'en dépit de tous ses efforts elle n'arrive pas à aimer quelqu'un. Je tiens à la rassurer, la faute ne lui incombe pas.

Son **rire** et sa **légèreté**. Ceux qui ont eu la chance d'assister à ses communications ont pu apprécier l'humour dont elle fait preuve quelle que soit la gravité du sujet qu'elle traite. Jamais elle ne se prend au sérieux, jamais elle ne pontifie, et, pourtant, l'étendue de sa culture en surprendrait plus d'un.

Son **énergie** et son goût du **travail**. Sa vitalité est incroyable. Toujours en mouvement, toujours en quête de nouvelles idées (« Et si on faisait ceci, et si on changeait cela ? »). Les couloirs de la Sorbonne ne lui suffisent pas ; elle arpente aussi les couloirs des universités les plus lointaines. Ces derniers mois, elle est allée à Singapour, Jérusalem, au Canada, etc. Elle avoue parfois sa fatigue, mais, qu'on lui propose une nouvelle destination et la voilà partie.

Sa **tolérance** et sa faculté d'**empathie**. Deux exemples personnels vous le prouveront aisément. Bien que partageant les mêmes idées dans de nombreux domaines, nous avons quelques divergences, en particulier au sujet de la religion. Or, Arlette, dont la foi est profonde et sincère, a toujours toléré les propos souvent iconoclastes de la mécréante que je suis devenue.

Le second exemple vous montrera à quel point elle fait toujours passer les autres avant sa vie personnelle. Arlette devait me téléphoner pour me donner des informations sur le plan professionnel. Or, en rentrant chez elle, elle avait été renversée par une voiture, sur un passage protégé alors que le feu était au rouge. Souffrante, elle avait été hospitalisée pour passer des radios et n'avait rejoint son domicile que fort tard dans la soirée. Malgré cela, le lendemain matin, elle m'a téléphoné comme promis. Ce n'est qu'à la fin de son appel qu'elle m'a révélé ce qui lui était arrivé. « A propos », dit-elle, d'un ton badin, « je me suis fait renverser par une voiture ... ».

Finalement, vous l'aurez sans doute compris, ce que je préfère chez Arlette, c'est son prénom.

CE QUE JE N'AIME PAS CHEZ ARLETTE

C'est là que le bât blesse. J'ai beaucoup de mal à lui trouver des défauts. Ne comptez pas sur moi pour l'accuser d'être trop bavarde ou trop curieuse. Pour moi, ce sont des qualités indispensables. Tout ce que je peux lui reprocher, c'est de rester parfois plus d'une semaine sans me donner signe de vie.

Josseline Bidard
Université de Paris IV-Sorbonne



Dessin de Cécile Kou (11 ans)

Liste alphabétique des auteurs

Marie-Françoise ALAMICHEL (Marne-la-Vallée)
La question de l'amitié dans la littérature médiévale anglaise.

Guy BOURQUIN (Nancy II)
Au cœur de l'existant : la séduction du non.

Derek BREWER (Emmanuel College, Cambridge)
A Test of the Nature of Friendship – Lydgate, Chaucer and Others.

Leo CARRUTHERS (Paris IV-Sorbonne)
*Le riche et le pauvre : un couple allégorique dans un traité
Moyen-anglais, Dives and Pauper.*

Gloria CIGMAN (University of Warwick)
Sentence and solaas: visitaciouns...to pleyes of myracles.

André CREPIN (Membre de l'Institut)
Beowulf et Hunferth, personnages contrastés et complémentaires.

Hélène DAUBY (CEMA, Paris IV-Sorbonne)
Complémentarité du Prologue de Beryn et des Canterbury Tales.

Jean-Paul DEBAX (Toulouse-Le-Mirail)
Merry England ou les pièges de la nostalgie.

Juliette DOR (Université de Liège)
*Les bons comptes font les bons amis. Variations sur quite(n)
Dans les Contes de Canterbury.*

Marguerite-Marie DUBOIS (Paris IV-Sorbonne)
En vieil-anglais, l'arc et la flèche.

Sandra GORGIEVSKI (Toulon)
*Guenièvre et Iseult : deux figures mythiques complémentaires
De la féminité chez Malory.*

Laura KENDRICK (Versailles)
*Deschamps' Anonymous "Belle" and Chaucer's Wife of Bath:
Complementary Experiments in Feminine Audacity.*

Anne MATHIEU (Montpellier)
*La Complémentarité du roi et de l'évêque dans les romans en vers
Athelston et The Sege of Melayne.*

Marthe MENSAH (Reims)
Image et texte au Moyen Age, deux modes d'expression complémentaires.

Paule MERTENS-FONCK (Université de Liège)
Les deux débats complémentaires dans Les Contes de Canterbury.

Stephen MORRISON (Poitiers)
Christ as Friend and Lover in a Late Middle English Sermon.

Jean-Pascal POUZET (Limoges)
"Space this werke to wirke" : quelques figures de la complémentarité dans les manuscrits de Robert Thornton.

Eric Gerald STANLEY (Pembroke College, Oxford)
Thomas Adams: Bounded in a Nutshell yet a King of Infinite Space.

Colette STEVANOVITCH (Nancy II)
Le tutoiement et le vouvoiement dans les pièces de Shakespeare et leur équivalent dans le langage canin.

Marie VIET-MARTIN
On nous écrit de Bretagne.

Claire VIAL (Paris III)
Lucifer ou le miroir brisé : les voix angéliques dans le théâtre anglais de la fin du Moyen Age.

Martine YVERNAULT (Limoges)
Le chevalier, le poète, et le petit chien : la présence animale dans Le Livre de la Duchesse de Chaucer.

Au cœur de l'existant : la séduction du non

*Le grand mystère n'est pas que nous soyons jetés
au hasard entre la profusion de la matière et celle
des astres ; c'est que, dans cette prison, nous
tirions de nous-mêmes des images assez puissantes
pour nier notre néant*

A. Malraux, *Antimémoires*.

Le sentiment d'exister

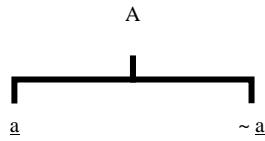
Exister - seule donnée immédiate de la conscience réflexive ?

J'existe, je me saisis autre que ce qui m'entoure, capable à tout moment de prendre du champ, d'accroître ma différence. Ce qui m'entoure me résiste ; je résiste en retour. Je tire de cet affrontement ma certitude d'exister.

L'étymologie le reflète. Lat. *ex-sisto* = "sortir de", "paraître", "se montrer". Le verbe simple (*sisto*) signifie "(se) poser", "faire tenir", (se) (main)tenir (résultatif-itératif de *sto* : être debout, "être là"). Chaque segment parle : *ex* (détachement), *si* (redoublement itératif-factitif), *st-* (la racine). Exister c'est, en permanence, s'exposer-s'opposer après s'être dégagé. Les autres composés de *sisto* (re-sisto, in-sisto, per-sisto, sub-sisto, con-sisto, ad-sisto...) alternent, en filigrane.

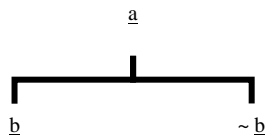
J'existe, et voici que le lieu où joue ma différence se diversifie sous mes yeux. Des représentations émergent, s'opposent. Qu'elles s'imposent à moi ou moi à elles, un nœud de mémoire relie l'avant et l'après de chacune : d'un site A se détache un objet a saisi sur fond de A. L'objet est à la fois dans A et hors de A. A côté de ce qui a été tiré de A demeure, différenciellement, dans A, ce qui ne l'a pas été, à savoir ~ a (non-a), autrement dit l'autre, le contradictoire, le complémentaire.

Une relation ternaire unit A , \underline{a} et $\sim \underline{a}$:

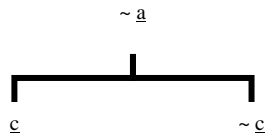


Les trois termes se font signe. Leur solidarité peut se reformuler comme appel : \underline{a} appelle $\sim \underline{a}$, $\sim \underline{a}$ appelle \underline{a} , l'un et l'autre (r)appellent A . La dynamique des appels structure l'existant. La raison en est que le contradictoire est conçu (et vécu) comme privation, ou manque, combinant souvenir de scission et désir de réunion. L'appel est l'énergie libérée par le manque - aspiration, inspiration, respiration de l'existant.

Le procès différenciatif se reporte régulièrement sur ses propres effets. Ainsi \underline{a} et $\sim \underline{a}$ peuvent chacun se redécomposer :



et



A peut se resituer dans un cadre plus vaste tel que $X \rightarrow A / \sim A$. L'arborescence se prolonge infiniment vers le haut comme vers le bas. D'où la prolifération des complémentaires, des appels. Chaque négatif, où qu'on soit dans l'arbre, est cerné du dessus et du dessous. Par exemple, $\sim \underline{c}$ est complémentaire de \underline{c} et $\sim \underline{b}$ de \underline{b} , mais $\underline{c} / \sim \underline{c}$ (couverts par $\sim \underline{a}$) ne sont que conjointement (et non séparément) complémentaires de $\underline{b} / \sim \underline{b}$ (couverts par \underline{a}). On parlera alors de complémentarité restreinte.

Empiriquement, cependant, les faits sont loin d'être aussi nets. L'objet (concret ou mental) n'est conçu et circonscrit qu'approximativement, dans un va-et-vient de \underline{a} à $\sim \underline{a}$, sans stabilisation véritable. Le jeu des appels peut même s'étendre au-delà des limites de la complémentarité restreinte. En outre, la multiplicité des prélèvements possibles à partir d'une même matrice (par exemple, à côté de $\underline{a}_i < A$, je peux avoir aussi, soit successivement, soit

simultanément $\underline{a}_j, \underline{a}_k \dots \underline{a}_n$) modifie en permanence la cartographie des négatifs internes à A. Les négatifs se recouvrent en partie et du même coup s'intensifient, chaque négatif se retrouve dans le négatif d'un autre positif.

Appels et interpellations, débordements et réajustements toujours provisoires, le corollaire de ce chassé-croisé est l'incertitude, l'absence de positivité vraie : la moindre apparence de positivité est relative, brouillée, tremblée, précaire, creusée par un négatif lui-même soumis à semblables aléas. L'existant, de partout informé, travaillé, interpellé par le "non", n'est guère autre chose qu'un vaste questionnement.

De négation en négation, de complémentaire en complémentaire, on glisse jusqu'au questionnement momentanément ultime, au complémentaire (provisoirement) irréductible, à ce négatif illusoirement absolu, dehors de tous les dehors, situé aux deux extrémités de l'arborescence (en-deça du sommet ou au-delà du bout des branches), stade où $\sim X$ est vide mais où néanmoins l'inexorable dynamique de l'appel le redécompose, ludiquement, en de non moins ludiques $\underline{y} / \sim \underline{y}$, sans parvenir à tirer de ce jeu rien d'autre que du jeu. A l'image du Chaplin des *Temps Modernes*, agité de tremblements spasmodiques (au sortir de son travail à la chaîne), la machine existentielle, en état de manque, risque alors de tourner à vide, de n'êtreindre que le vide. Vide absolu ? Plutôt, peut-être, "trou noir" absorbant, aspirant, appelant, car persistent inchangés le questionnement, l'inconfort du manque, l'insistance de l'appel.

Quelques exemples

On évoquera succinctement, à titre illustratif, quelques aspects de l'expérience humaine : science d'aujourd'hui, psychologie de l'inconscient, art, spiritualité, langage.

Science

La démarche scientifique s'est, au cours du temps, progressivement soumise aux rigueurs du raisonnement dialectique (v. Bachelard : *Philosophie du non* ; Popper, etc.). Tout "non" opposé par l'environnement contraint le savant à des déplacements d'objectifs, de problématiques, de méthodes, de protocoles expérimentaux. L'inconnu qu'interroge la science (dans le macro comme dans le microscopique) est abordé comme complémentaire interpellant. L'affinement des observations, des instruments et des modes de calcul butte régulièrement sur des résistances toujours à réinterpréter. Le seul remplacement d'une batterie de tests ou d'un instrument peut aller jusqu'à remettre en cause le champ même d'une

investigation. On peut même en arriver, dans le cadre d'un programme bien ciblé et sur un domaine nettement défini, à construire des configurations hétérogènes, qui ne s'additionnent pas et n'ont d'autre statut que leur relation à l'angle de visée. La raison dialectique répugne à accorder un statut ontologique quelconque à ce qu'elle met au jour ; elle "invente" ou "construit" plutôt qu'elle ne "découvre". Tel savant regrettait récemment que, depuis plus de vingt ans, nos connaissances sur l'univers ne progressent plus car les théories d'aujourd'hui (Big Bang, quanta, corpuscules...) n'ont toujours pas été infirmées ! L'"existant scientifique" du moment, malgré les éclatants succès technologiques, se retrouve, à un autre niveau, provisoirement, en état de manque, en soif d'interpellation. Cette exigence pousse à toujours porter le regard au delà des frontières du déjà interprété, à toujours postuler un hypothétique complémentaire si celui-ci ne s'offre pas spontanément (par les résistances opposées), à solliciter son défi afin de le défier en retour, et mettre ainsi, à coups de défis réciproques, le "construit scientifique" en état permanent d'insécurité. Travaillée par l'inquiétude, le doute, la science moderne est devenue fer de lance de l'existant.

Psychologie

Les recherches sur la psychopathologie du moi, de leur côté, n'ont pu progresser, au cours du siècle passé, que pour avoir su déceler, en plein cœur des opérations de la psyché, la prééminence de la dénégation (*Verneinung*). L'inconscient (le ça) se livre sournoisement sur le moi de la conscience claire à un subtil jeu de séduction où l'"autre" feint de se montrer et, dans le même mouvement, se dérobe pour aussitôt appeler de là où il se cache : condensations, déplacements, surdéterminations mêlent leurs stratagèmes, minent un moi déjà déstabilisé par la cohorte des psychoses, des névroses, des rêves, des actes manqués, des lapsus, des traits d'esprit... A la différence de la machine scientifique, d'autres processus que ceux de pure rationalité se disputent ici le contrôle de la machine désirante.

Art

Ces "disputes", c'est dans l'art - domaine privilégié des jeux de la ruse (sens étymologique de *ars*), des tours, détours, clins d'œil, renvois, appels - qu'elles trouvent le plus à s'exprimer. L'œuvre d'art, on le sait, est porteuse de subversion, car elle incorpore les ingrédients et surtout les mécanismes de la complémentarité polémique insistante et têtue. Elle s'insinue jusque dans les moindres replis de la psyché, qui d'emblée s'insurge. Aborder une œuvre d'art, c'est en profondeur se battre avec elle, contrer son insolence tout en subissant sa fascination. Le plaisir esthétique n'est pas fait de désir comblé. Il est désir exacerbé,

toujours frustré, toujours différé, toujours renaissant avant que d'être satisfait. Combat jamais gagné, jouissance ambiguë, pari : existence à l'état pur.

Spiritualité

Exister à l'état pur, dans la permanence de l'incertain, aux prises avec le "non", sans postuler de positivité ultime ni rien d'autre qu'un éternel débat, voilà ce à quoi s'est toujours refusé le sentiment religieux moyen. Un absolu préexistant, même diffus dans l'univers, est imposé par les religions comme cause première et/ou finale. Le religieux a toujours tenté d'échapper par le haut à la pression existentielle, de substituer à la dialectique de l'existant une dialectique de l'Être, de remplacer l'appel immanent du contradictoire (= désir suscité par le manque) par l'Appel de l'Étant. La formule $A(\underline{x}/\sim \underline{x})$ change avec lui radicalement de contenu. A devient absolu de l'être et $\sim \underline{x}$ la part de mystère qui sépare la créature de l'Absolu transcendant. L'énigme existentielle cède la place aux mystères de l'essence. Ces certitudes rassurent, apaisent, assoupissent, mais dans le même temps insultent à l'authenticité de l'expérience humaine, à sa dure liberté.

Seuls quelques grands mystiques ont peut-être fait - à leur insu ? - exception : non qu'ils aient renoncé à l'infini de l'Être, mais une sorte de respiration existentielle en vient à rythmer leur quête spirituelle. Maître Eckhart, un des maîtres de la théologie dite négative, en est, au XIV^e siècle, en Rhénanie, un exemple frappant. Partant de l'aventure de Paul sur le chemin de Damas (*Actes* 9.8: "...Saul se releva de terre, les yeux ouverts, et ne vit rien...), Eckhart ajoute : "et ce néant était Dieu". Insérant désormais le néant dans la trame de la vie spirituelle, il en distingue, au fil de son œuvre, plusieurs états successifs, chacun négatif du précédent : depuis le néant-absence vécu comme manque de Dieu et cause de souffrance, le mystique passe de néantisation en néantisation jusqu'à l'adsorption dans le plus ambigu des néants, qui se repositivise sans cesse dans l'indétermination absolue, le néant suprême de Dieu, plus précisément de "Dieu au-delà de Dieu", néant de néant (*ein nihtes niht*), sur-néant (*ueberniht*), au-delà et de l'être et du néant. L'homme, pour sa part, doit bannir et son être et la néantisation de cet être ("tout être, tout néant") pour arriver, de bannissement en bannissement, à la "trace-désert" (*an der wüste spôr*) et immerger son nouveau "néant-être" dans le "sur-néant de Dieu", qui transcende l'être (*ô uberweseliches gut* : "ô Bien trans-essenciel"). Voilà donc l'absolu qui se relativise quant à lui-même : il y a toujours une essence autre au-delà de l'essence. Le néant n'est pas le vide absolu. Tout se passe comme si la dynamique existentielle continuait, dans la logique du corps-à-corps $\underline{x} / \sim \underline{x}$, de sécréter (à

vide ?) du contradictoire, arrachant ainsi subrepticement la dynamique spirituelle à la suffisance et à l'enfermement. Paradoxe structuration de l'étant par l'existant !

Langage

Le rôle du langage dans l'exercice des processus évoqués ci-dessus n'est plus à démontrer. Le langage aide tout simplement à exister. Machine à symboles, déstabilisatrice, toute de résonances, de dérapages, jouant des asymétries signifiant/signifié, il entraîne l'homme de complémentaire en complémentaire, de refus en refus, de manque en manque, à l'aventure dans les chemins de l'imaginaire. Il gère les dérives de l'inconscient. Il stimule l'intuition du savant et joue même, dans les procédures de recherche, par ses imprécisions, un rôle reconnu (Evelyne Keller : "une certaine souplesse terminologique est nécessaire pour construire des passerelles entre différents effets expérimentaux"¹). Et le poète, de fulgurance en fulgurance, lui arrache d'éphémères vérités, têt fossilisées sur le signifiant qui les exsude. La langue ne trace de frontières qu'à seule fin de les transgresser. Elle est décentrement, débordement, fuite - renvoie toujours autre part, toujours située à distance d'un milieu qui ne lui sert que de carrière, en creux, qu'elle "travaille" sans en être le reflet.

Réel / réalité

On opposera réel et réalité. Ils s'opposent l'un à l'autre comme le négatif (le réel) s'oppose au positif (la réalité).

S'il est une réalité, elle n'est que dans le produit du "travail existentiel", dans les construits de l'expérience (sensorielle, perceptuelle, représentationnelle, pulsionnelle, fantasmatique). La réalité résultante n'a rien d'un absolu, elle n'est que relative, mémorisable et toujours évolutive. Elle est la seule positivité palpable.

Le réel, en revanche, est toute autre chose. Il est d'abord ce qui résiste. Il est aussi ce qui appelle. Plus précisément il est à la fois ce qui résiste et ce à quoi on résiste ; ce qui appelle et l'inconnu qu'on appelle. Cyclicité de la résistance, cyclicité de l'appel. Plus profondément, il est ce qui dit non et à quoi on dit non. Et plus encore, non seulement il dit, mais il est le non, le non en tant que tel, non pas le contenu de pensée du logicien, mais le non comme acte, acte fondateur et agir permanent de l'existant. Non pas un non qui voilerait une "vérité" inaccessible ou qui laisserait supposer qu'il y aurait quelque part (ou partout ailleurs)

¹ Evelyne Fox Keller, *Le Siècle du gène (The Century of Gene)*, Paris : Gallimard, 2003, p. 6, § 2.5., ligne 11. Voir aussi *Le Rôle des métaphores dans les progrès de la biologie*, 1999.

quelque ontologique autre chose. Mais tout au contraire un non ponctuellement éprouvé, indétachable de l'existant, collant à l'existant, à la fois l'incluant et inclus par lui.

L'existant fait ainsi corps avec le non. A ce titre, il fait corps avec le réel. En conséquence, il est du réel résistant à du réel, l'acte même de cette résistance. Résistance en soi, à l'état pur. Et, du fait qu'il est force agissante, énergie, ce non existentiel, résistantiel, ne saurait être assimilable au néant ou au vide absolu. A défaut d'être substance, à tout le moins est-il substrat. L'existant pourra-t-il jamais en savoir davantage ? Libre à l'humain de le vivre tel qu'il l'éprouve, tel qu'il s'impose à lui, seul ancrage auquel peut toujours venir s'agripper quiconque veut se construire une philosophie, une éthique, une esthétique, une mathesis, une règle de vie.

Son seul message : "Je suis ce qui nie et par quoi tu existes. Je t'appelle pour que tu m'appelles. Je t'appelle pour (te) nier (dans) ce que tu crois être et, en même temps, pour t'apprendre à nier à ton tour - afin de t'installer, non point dans la prison d'un "être" illusoire, mais dans l'évasion, la rupture, le refus, l'affrontement...l'effronterie, l'irrévérence, l'ironie...l'humour."

Guy Bourquin
Université de Nancy II

Image et texte au Moyen Age, deux modes d'expression complémentaires

Dans une épître adressée en l'an 600 à l'évêque de Marseille, Grégoire le Grand explique le rôle que les images peintes peuvent et doivent jouer :

Aliud est picturam adorare, aliud per picture historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc ignotis prestat pictura, quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant. In ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et precipue gentibus pro lectione pictura est...

[C'est une chose d'adorer une image peinte, et une autre d'apprendre à travers l'histoire de l'image peinte ce qu'il convient d'adorer. Car ce que l'écriture enseigne à ceux qui savent lire, l'image peinte l'enseigne aux illettrés qui la contemplent ; ceux qui sont analphabètes lisent en elle. Ainsi pour les peuples, l'image peinte remplace la lecture].

Au XIIe siècle, Hugues de Fouilloy écrira de son côté dans le prologue du *De Avibus* : "Ce que l'écriture fait comprendre aux plus savants, l'image le fait saisir aux simples. De même que le savant se délecte de la subtilité d'un écrit, ainsi l'esprit des humbles est capté par la simplicité de l'image"¹. Au XIIe siècle également, Bernard de Clairvaux, dans une lettre adressée à l'abbé Guillaume de St Thierry fustige toutes les manifestations artistiques :

Mais que viennent faire dans les cloîtres, sous les yeux des frères qui lisent, ces monstres ridicules dont la beauté difforme et la belle difformité frappent d'étonnement. Pourquoi ces singes immondes, ces lions féroces, ces monstrueux centaures... ? [...] On voit de toutes parts tant de choses et une variété si étonnante de formes diverses qu'on préfère lire dans les marbres plutôt que dans les livres et qu'on passe tout le jour à admirer ces choses une à une plutôt qu'à méditer la loi de Dieu.

Est-ce à dire que les images sculptées ou peintes du Moyen Age ont une puissance communicative équivalente ou supérieure au texte lu ? Le texte de Bernard ne ferait que confirmer l'impact de l'image sur le lecteur. Il semblerait plutôt que tous deux, texte et enluminures, sont deux systèmes de signes, deux manières de renvoyer à un même référent, en l'occurrence, Dieu - l'un étant plus ancré dans le temps puisque le texte se lit peu à peu,

¹ Hugues de Fouilloy, *De Avibus*, 2^e Prologue, cité par Carlo de Clercq, "Le rôle de l'image dans un manuscrit médiéval", *Gutenberg Jahrbuch*, 1962, p. 23

tandis que l'autre se situe dans l'espace et est perçu au premier regard. Les images peintes ont donc une fonction didactique, tout comme le texte : faire connaître la Bible et les saints à ceux qui n'ont pas la possibilité ou la capacité de lire le texte par le biais d'une « forme visuelle et intuitive d'enseignement »². Texte et image sont donc complémentaires, l'image venant illustrer le texte qu'elle rend ainsi intelligible aux *ignorantes*, à ceux qui ne peuvent le déchiffrer ou à ceux qui l'écoutent car il ne faut pas oublier que durant le Haut Moyen Age, dans les couvents, le texte était souvent lu (*lectio*) au réfectoire, que tous les moines ne comprenaient pas le latin mais qu'ils pouvaient ensuite voir le manuscrit à la bibliothèque du couvent. Ils y trouvaient une signification immédiate, un enseignement, voire une valeur « affective et substantielle »³ car l'image peut émouvoir l'esprit et permettre de s'élever et se rapprocher de Dieu, de passer des réalités visibles aux réalités invisibles.

Il arrive pourtant que l'on s'arrête au sens littéral, lorsque les métaphores d'un texte sont prises au pied de la lettre. C'est ce qui se produisit dans le *Psautier d'Utrecht* pour les versets 24 du psaume (44) 43 :

Lève-toi, pourquoi dors-tu, Seigneur
Réveille-toi...

L'artiste a dessiné Dieu dans les nuages, couché sur un lit (à baldaquin qui plus est !) que des anges s'efforcent de réveiller. L'image est la simple illustration littérale du verset du psaume, mais se comprend parfaitement lorsqu'on lit l'ensemble de ce dernier et qu'on regarde toute l'illustration.



Psautier d'Utrecht, Illustration du psaume 44, verset 24, fol. 25r.

² Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters, eine Einführung*, traduit par Jean Lacoste, *L'enluminure médiévale : une introduction*, Paris : Macula, 1997, p. 155

³ Georges Didi-Huberman, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique", *L'Image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Cahiers du Léopard d'or, vol. 5, 1996.

En effet, en dessous de Dieu endormi, on peut voir des fortifications qui délimitent une ville symbolisant la cité de Dieu qui semble sur le point d'être envahie. Des combats inégaux s'y déroulent, infanterie contre cavalerie, on y voit des suppliants devant le temple, l'armée montre des armes devenues inutilises, c'est un appel au secours et ce secours ne peut venir que de Dieu. L'image apporte donc une simple formulation visuelle du texte écrit, elle le complète en ce sens qu'elle nous situe dans l'espace ce que l'écrit situe dans le temps, puisqu'elle nous permet d'un seul regard de saisir ce que le texte déroule lentement sous nos yeux. Cette tradition littéraire survit à travers tout le Moyen Age et se contente de traduire un verset du psautier par une image, simple équivalent visuel, sans aucune allusion historique.

L'image peut aussi aller plus loin que le texte, ajouter des détails qui ne figurent pas dans le texte, l'étoffer. Schapiro cite l'exemple du meurtre d'Abel par son frère Caïn relaté dans la *Genèse*⁴. On ne peut l'illustrer en représentant uniquement le meurtrier et sa victime, sans montrer également l'arme qui varie selon l'artiste et selon l'époque de la représentation. Dans ce cas l'image est plus précise et plus concrète que le texte qu'elle vient compléter.

Ceci n'est pourtant pas toujours le cas. Il arrive en effet que l'image ne puisse se passer de l'écrit qui apportera le commentaire et la précision indispensables à la compréhension de l'idée transmise par l'artiste. Le personnage représenté dans un manuscrit

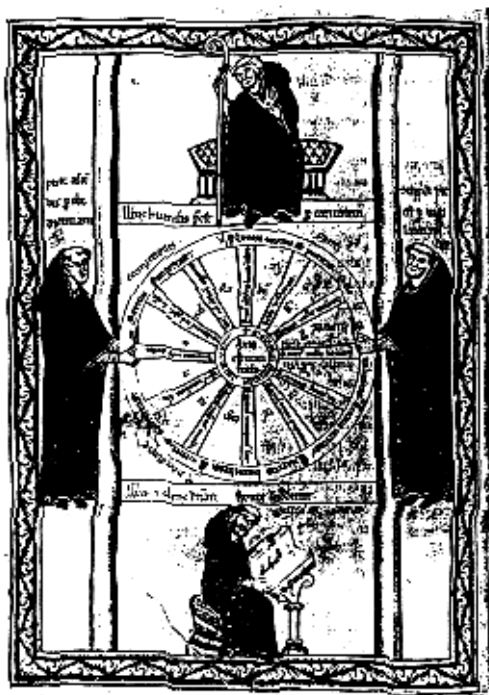


Glose sur les Psaumes, Pierre Lombard

⁴ Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris : Macula, 2000, p. 33.

de Pierre Lombard offert à Canterbury et cité par Michael Camille⁵ n'est pas là pour illustrer le texte, mais bien pour le commenter et s'opposer à la thèse qu'il défend. Il s'agit de saint Augustin, comme nous pouvons le lire au dessus et en dessous du personnage en question. Il semble menacer d'une flèche le texte qui certainement le cite et tient un rouleau sur lequel on peut lire (encore le verbe qui explicite l'image) « *Non ego* », comme s'il voulait dire « Ce n'est pas moi qui ai dit cela à propos de ce psaume » puisqu'il s'agit d'une glose sur les psaumes. L'image serait bien opaque sans le verbe et ici également les deux sont complémentaires.

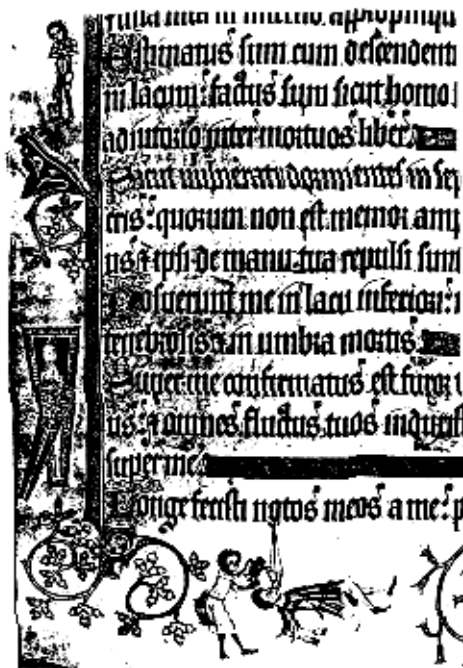
Il en est de même dans le manuscrit de Hugues de Fouilloy *De rota verae religionis* dont le premier chapitre s'intitule *De pictura rotae*. Pour de Fouilloy, « la structure de la vie religieuse peut être comparée à la volubilité d'une roue matérielle. Afin donc de mettre un miroir sous les yeux des habitants des cloîtres, je peindrai la roue de la prélature en tête du présent opuscule ». De Fouilloy utilise le terme de miroir, il s'agit donc de représenter littéralement la réalité, mais celle-ci ne peut se comprendre qu'en y ajoutant des éléments verbaux, l'illustration à elle seule resterait incomplète sinon incompréhensible. Le dessin complète le texte en le faisant mieux comprendre mais le verbe vient s'insérer dans le dessin pour le compléter et l'expliciter.



De Pictura rotae, Bibliothèque de St Omer, MS 74, fol. 37v.

⁵ Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Londres : Reaktion Books, 1992, traduit par B. & J.-C. Bonne, *Images dans les marges*, Paris : Gallimard, 1997, p. 33.

Mais l'image va généralement plus loin. Parce qu'elle est capable de suggérer, parce qu'elle stimule l'imagination et qu'elle a une portée émotionnelle plus forte que le texte, elle va pouvoir renforcer et élargir l'enseignement moral du texte. Si elle traduit les coutumes et les préoccupations contemporaines, elle est bien plus qu'un simple miroir du monde car elle est porteuse de multiples connotations symboliques. Le *Psautier de Luttrell* foisonne d'exemples de ce genre. N'oublions pas que dans les psautiers, l'artiste choisit généralement un verset du psaume qu'il veut illustrer parce qu'il juge ce verset essentiel. Michael Camille cite l'exemple du psaume 88 (87) illustré au folio 157v. du psautier⁶. Nous lisons aux versets 4 et 5 de ce psaume « Ma vie est au bord du shéol [...] je suis un homme fini ». A côté de ce verset nous voyons un petit homme nu et décharné qui se tient le poignet de son autre main, ce qui, selon François Garnier⁷ indique que l'on se trouve dans une situation dramatique, qui s'impose à nous. Et la mort, en particulier, s'impose à nous de manière inéluctable. Ce petit homme regarde avec effroi et désespoir les énormes dents d'une énorme bouche qui pourrait être la bouche de l'enfer.



Psautier de Luttrell, fol. 157v.

⁶ Michael Camille, *Mirror in Parchment, The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*, Londres : Reaktion Books, 1998, p. 174

⁷ François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris : Le léopard d'or, 1982, p. 198.

Nous retrouvons, en effet, cette même gueule béante dans les ‘*Très belles heures de Notre Dame*’ au folio 84.



Très
belles
heures
de
Notre
Dame,
fol.
84.

Un peu plus bas dans ce même folio 157v., nous voyons, face au verset 7, « tu m’as mis au tréfonds de la fosse, dans les ténèbres, dans les abîmes », un cercueil très ouvert et ouvert, dans lequel se trouve le cadavre d’un homme de haut rang social certainement, à en juger par la richesse du cercueil. On ne voit pas sa tête recouverte d’un linceul, ce pourrait donc être n’importe qui, le lecteur des psaumes, par exemple. Le bas de page semble a priori n’avoir aucun rapport avec le thème central, et pourtant.... Il décrit ce qui semble être un supplice fréquent au Moyen Age, supplice couramment évoqué pour décrire les tourments de l’enfer. On songera, par exemple, au *Purgatoire de saint Patrick* qui développe à l’envie ces tourments. L’un d’eux consiste effectivement à verser dans la bouche des malheureux qui se trouvent en enfer du plomb ou du cuivre chauffés au préalable. Dans l’illustration du Psautier de Luttrell, ce supplice est évoqué par le verset 8 du psaume « sur moi pèse ta colère et tes houles, tu les déverses sur moi ». Michael Camille insiste sur un détail souligné par Lucy Sandler qui fait remarquer que l’entonnoir est suspendu au mot *notos* du dernier verset qui peut faire référence à l’appellation de certains vins. D’où une association d’idées qui élargit l’interprétation de l’image, cette dernière scène pouvant également faire référence aux excès de boisson.

Ce folio peut donc s’interpréter à plusieurs niveaux. Le petit homme qui se trouve en haut de la page suggère l’appréhension de tout homme devant la mort et surtout la crainte de l’enfer. Si le cercueil incarne la mort, le fait que le cadavre reste anonyme, même si l’on peut

supposer qu'il s'agit d'une personne de haut rang pour les raisons mentionnées plus haut, nous montre que nous sommes tous égaux devant la mort, qu'il n'y a plus ni riches ni pauvres, ni seigneurs ni serfs, ni jeunes ni vieux. Ce psautier, illustré pour Lord Luttrell, était certainement destiné à le faire réfléchir et devait peut-être lui faire remettre en question certains de ses comportements.

Par ailleurs, l'homme qui est plus qu'abreuvé de vin subit une véritable torture. L'artiste dénonce ici la glotonnerie et les excès de boisson si fréquents au Moyen Age. Ce vice le conduit en enfer, le monde d'en bas, l'ouverture béante du haut de la page dont on ne voit pas le fond. Par ailleurs, le couteau qui sort de sa poche tel un phallus est le signe visible de ce vice et de la luxure. Il est également le symbole de l'épée qui a transpercé le flanc du Christ, autrement dit de nos péchés qui ont causé sa mort.

Certes, ce psaume nous parle de la détresse de celui qui arrive au terme de sa vie (et une fois encore nous pensons à Lord Luttrell qui ne devait plus être de prime jeunesse lorsqu'il commanda ce psautier) et, se rendant compte de ses fautes, se croit abandonné de Dieu. Mais les images nous aident également à imprimer en nous l'idée de la mort, elles nous incitent au rejet du péché et à la mortification afin d'éviter le piège de l'enfer. De telles images viennent élargir le texte par leur symbolisme et leur impact émotionnel que le texte seul ne saurait susciter.

Mais la mort n'est pas toujours vue négativement. Dans le *Queen Mary Psalter*, par exemple, on trouve illustrée toute la vie de Thomas Becket. Dans l'illustration qui suit, Thomas, qui se trouve à Cantorbéry, est informé par un messager de l'arrivée des quatre chevaliers qui vont l'assassiner.



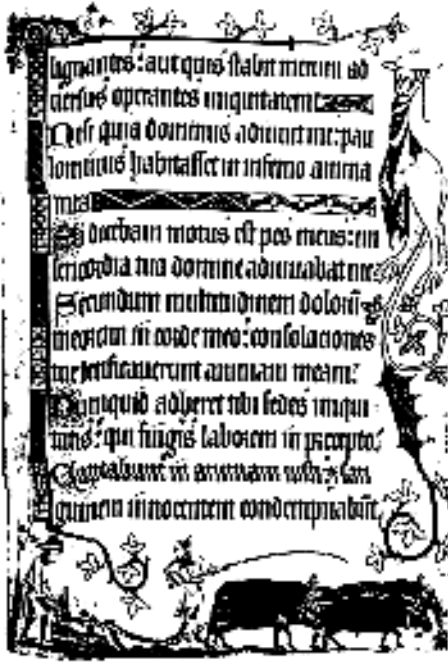
Queen Mary Psalter, fol. 297v.

On lit au-dessus : » *Nunc dimitis servum tuum domine secundum verbum tuum in pace quia viderunt oculi mei salutare tuum...* ». Encore au-dessus, se trouve une miniature de la présentation de Jésus au temple avec le vieillard Siméon et Anne. Un premier degré est littéral et purement narratif, puis, par association d'idées, le songe de saint Thomas informé par Dieu de sa mort prochaine, comme Siméon sait qu'il peut mourir après avoir vu son Dieu, permet au lecteur de passer à un autre niveau. Tous connaissaient la vie de Thomas Becket défenseur de l'Eglise, bon pour les pauvres et très exigeant pour lui-même. D'où un deuxième niveau, moral, qui montre au lecteur par l'exemple de ces saints quel doit être son comportement.

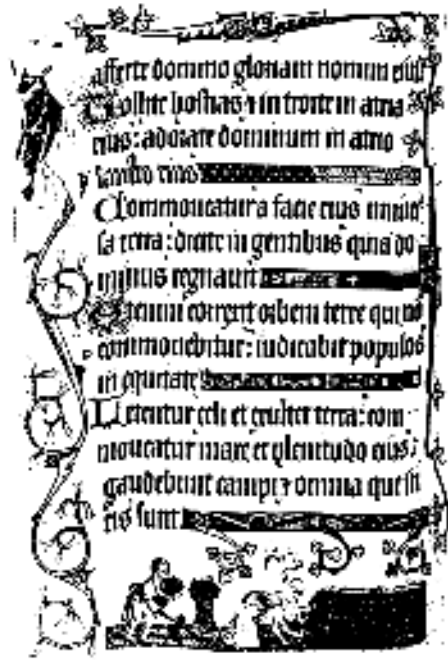
Il arrive également que l'image s'appuie sur le texte pour faire indirectement la critique de ce qui est et faire voir ce qui devrait être. Le *Psautier de Luttrell* nous fournira une fois encore un exemple. Plusieurs scènes décrivent le travail du laboureur, celui qui appartenait à la classe des *labores*, la plus nombreuse, la classe de ceux qui « labourent », travaillent dans tous les sens du terme, ce que rend bien mieux l'anglais *plough*. Michael Camille note que dans ces illustrations le laboureur tient une place beaucoup plus grande que la terre, à peine esquissée. La raison en est que la richesse d'un propriétaire terrien se mesurait beaucoup plus à l'importance de sa main-d'œuvre qu'à celle de ses terres. Par ailleurs, les prédicateurs exaltaient souvent la valeur morale du travail et les scènes des travaux des champs illustrent des psaumes qui chantent les louanges de Dieu créateur de l'univers. Autre symbolisme du laboureur, l'association entre labourer et écrire. *Arare* était synonyme d'écrire et Isidore de Séville compare les lignes du texte aux sillons de la charrue⁸.

Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont les relations nombreuses entre texte et image. Ainsi, au folio 170r. qui illustre le psaume 94 (93) nous lisons au verset 20 « Es-tu l'allié d'un tribunal de perdition érigeant en loi le travail ? », ce qui implique que le travail est souvent forcé. Au folio 172v qui illustre la scène des moissons, nous lisons au verset 11 du psaume 96 (68) « que jubile la campagne et tout son fruit », travail pénible certes, mais récompense pour les justes « exulte la terre ! ». Puis, alors que la charrette lourdement chargée de gerbes gravit la colline, « une moisson de lumière se prépare pour le juste ». Louange pour les fruits de la terre, bienfaits de Dieu, louange également pour le maître juste et bienveillant, maître temporel et maître éternel. C'est bien là ce que répétaient les prédicateurs, exaltant la valeur du travail bien fait avec l'aide et la protection de Dieu, mais aussi la protection et la compréhension du seigneur temporel.

⁸ Michael Camille, "Labouring for the Lord, The Plough and the Social Order in the Luttrell Psalter", *Art History*, Vol. 10, N° 4, Décembre 1987.



Psautier de Luttrell, fol. 170r.



Psautier de Luttrell, fol. 172v.

Celui-ci de son côté ne pouvait que souhaiter ne pas être obligé d'imposer mais, au contraire, avoir une certaine participation volontaire de la part de ses ouvriers. Chacun à sa place, chacun dans son rôle, mais un rôle assumé pleinement pour le bien de tous. Il n'en était pas ainsi à l'époque du psautier : les récoltes n'étaient pas bonnes, des révoltes grondaient parmi les paysans et l'artiste nous renvoie nostalgiquement à un certain âge d'or. Comme le dit Camille, ce que nous avons ici est « a nostalgic vision of an earlier « golden age » of feudal order at a time of crisis and change in the agricultural and social system⁹ ».

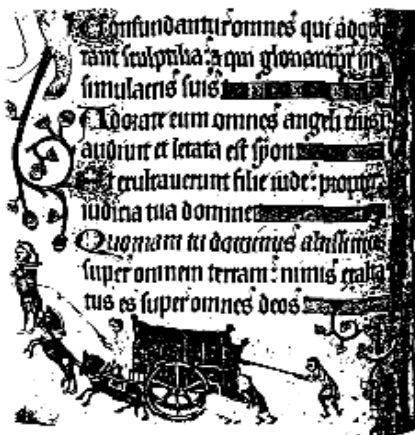
Ici encore, plusieurs niveaux de « lecture » de l'image : un premier degré, littéral, qui nous montre ce que pouvait être le travail de la terre au XIVe siècle, un second degré, historique, qui amène le lecteur de l'époque, en l'occurrence Lord Luttrell, à opposer ces scènes au système agricole et social tel qu'il existait à l'époque et qui lui suggère ce qui aurait dû, et aurait pu être, et enfin un troisième niveau qui nous fait transcender le monde sensible pour nous faire côtoyer des réalités d'un autre ordre, plus morales, par le parallèle que nous pouvons effectuer entre le texte et l'image au moyen d'une lecture plus spirituelle. Toujours est-il que l'image vient compléter le texte dès le début de ce parcours et que c'est l'association du texte et de l'image, leur complémentarité, qui permet au lecteur d'avancer et de découvrir de nouvelles oppositions ou concordances.

⁹ Michael Camille, *Mirror in Parchment*, références citées, p. 192.

Cette technique de l'image n'est pas sans rappeler la technique médiévale du commentaire biblique, chaque phrase de la Bible pouvant, comme les versets des psaumes qui du reste en font partie, se comprendre à plusieurs niveaux. Le premier niveau concernait le sens littéral des mots. C'est ce que nous avons vu avec le *Psautier d'Utrecht* et le dessin de Dieu endormi. Le deuxième niveau est celui de l'allégorie : l'énorme bouche qui terrorisait le petit homme du folio 157v du *Psautier de Luttrell* symbolise la bouche de l'enfer en référence à la bouche de la baleine qui a englouti Jonas. Un troisième niveau nous a permis de déceler une interprétation morale, un sens « tropologique », qui nous montrera quel doit être notre comportement, notre conduite morale à venir. Le lecteur se reportera au folio 157v. qui condamne les excès de tous ordres et incite à la mortification. Un quatrième niveau, enfin serait celui de la communion mystique avec Dieu, niveau peut-être réservé aux saints.

Lire et regarder, regarder et lire, méditer aussi, c'est ce que devait faire Lord Luttrell en utilisant son *Psautier*, c'est aussi ce que nous faisons en contemplant ces chefs-d'œuvre du Moyen Age. Si le texte dicte le thème autour duquel s'articule l'image, l'image à son tour commente le texte et lui donne souvent un nouvel éclairage, plus intense et plus profond. Il se produit une traduction, mais également un étoffement du texte et l'image peut alors revêtir plusieurs niveaux de sens, incitant par là même le lecteur à ne pas se contenter du sens manifeste mais à rechercher une signification une profonde, qui ne sera pas forcément la même pour tous, variant selon l'époque, les connaissances et la sensibilité de chacun, mais toujours en référence avec *un* texte qui sera la source de l'image.

Pour l'homme du Moyen Age, ces images peintes étaient avant tout l'expression de la Parole, celle de la Bible et des Psaumes, sa manière à lui d'éclairer (illustrare) l'invisible par le visible, de supporter la grisaille des jours en sachant que la Lumière finit toujours par triompher.



Psautier de Luttrell, fol. 173v.

Marthe Mensah
Université de Reims

« Space this werke to wirke » : quelques figures de la complémentarité dans les manuscrits de Robert Thornton *

Wyse wordes and slee and icheon wryeth othere" [mots savants et habiles, chacun couvrant l'autre]... Si les mots s'entremêlent et se couvrent souvent « de nos jours » (« nowe »), selon le narrateur de *Wynnere and Wastoure*, c'est peut-être aussi – au-delà de la suspicion allitérante par laquelle commence ce « tretys and god schorte refreyte » – parce qu'ils s'enchaînent et se complètent à dessein¹. L'unique exemplaire connu de ce poème nous est parvenu (comme le *Parlement of the Three Ages* ou le *Morte Arthure* allitéré, par exemple) grâce à Robert Thornton, pour qui mots et textes s'entrelacèrent pendant les quelque quarante années que dura sa carrière de copiste « amateur » (ca. 1422 - ca. 1465), à East Newton, petite localité du Yorkshire (North Riding), dans le *wapentake* de Ryedale.

Thornton appartenait à cette classe aisée que fut la *gentry* rurale anglaise du XV^e siècle, consciente de son statut et soucieuse de son salut². Outre les mentions encore lacunaires qui le concernent dans différents registres d'archives du Yorkshire et qui attendent de plus amples investigations, son nom est attaché avec certitude à la transcription de deux anthologies compagnes sur papier tout à fait contemporaines l'une de l'autre, bien qu'aujourd'hui de taille inégale : Lincoln Cathedral, Dean and Chapter Library, MS 91³ et

* Je remercie mes parents et ma sœur pour leur soutien inestimable, et Marie-Françoise Alamichel pour sa grande patience dans le recueil de ce texte. Hugo Azérad (Magdalene College, Cambridge) et Alain Sainte-Marie (Université de Limoges) m'ont apporté une aide précieuse et complémentaire dans la préparation de ces pages offertes conjointement à deux de mes « marraines » en études médiévales anglaises – le terme est de Josseline et d'Arlette : je le reprends donc ici, avec toute la reconnaissance et l'affection que j'ai grande joie à leur exprimer.

¹ Stephanie Trigg, éd., *Wynnere and Wastoure*, Oxford : Oxford University Press, 1990 [EETS OS 297], p. 3, vers 5 (pour « nowe ») et 6.

² Sur la vie de Robert Thornton et une ébauche de ses liens avec la société du Yorkshire, voir surtout George R. Keiser, « Lincoln Cathedral Library MS 91: Life and Milieu of the Scribe », *Studies in Bibliography* 32, 1979, pp. 158-79, et « More Light on the Life and Milieu of Robert Thornton », *Studies in Bibliography* 36, 1983, pp. 111-19.

³ Lincoln 91 a été reproduit en *fac-simile* par D. S. Brewer & A. E. B. Owen, éd.+ intr., *The Lincoln Thornton Manuscript*, Londres : Scolar Press, 1975, réédité avec corrections en 1977. De l'aveu même d'Owen, il faut remplacer la description du manuscrit dans l'introduction du *fac-simile* par Owen, « The Collation and Descent of the Thornton Manuscript », *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* 6, 1975, pp. 218-25.

Londres, British Library, MS Additional 31042⁴. C'est donc surtout à travers ces deux volumes que se peint le portrait d'un gentilhomme-compileur bien singulier.

L'*opus* du copiste Thornton permet en effet d'articuler plusieurs modes de complémentarité qui traversent la culture littéraire de l'Angleterre des XIV^e et XV^e siècles ; j'en soulignerais trois. En premier lieu, l'ampleur des œuvres transcrites donne une image tangible de la richesse des textes – en qualité plus qu'en quantité, sans doute – qui pouvaient circuler dans le Yorkshire lettré et pieux de la première moitié du XV^e siècle, et que permettent seulement d'entrevoir les inventaires et provisions de livres et fascicules non reliés, lorsqu'il en est fait mention dans les testaments – rarement de manière exhaustive d'ailleurs.⁵ L'aspect actuel des deux manuscrits manifeste ensuite la relation dialogique qui lie les œuvres circulant dans un « réseau » textuel vernaculaire à leur situation codicologique particulière chez Thornton. Ainsi, l'on peut comparer, selon différents critères (*ordinatio*, intégrité, dialecte...) ses deux anthologies avec le célèbre manuscrit Vernon (Oxford, Bodleian Library, MS Eng. Poet. a 1) qui leur est antérieur : Additional 31042 partage avec lui (ainsi qu'avec le manuscrit Simeon, Londres, British Library, MS Additional 22283) le principe général du recueil et de l'agencement de romances et de pièces religieuses diverses (avec des logiques internes en partie superposables), ainsi que la transcription d'une composition « lyrique », *A song how þat mercy passeth alle thynges*, tandis que Vernon et Lincoln 91 ont en commun le chapitre 44 du livre I de l'*Echelle de perfection* de Walter

⁴ La principale référence demeure la monographie très détaillée de John J. Thompson, *Robert Thornton and the London Thornton Manuscript*, London, British Library, MS Additional 31042, Cambridge : D. S. Brewer, 1987. Voir aussi plus brièvement, du même auteur, *The Cursor Mundi: Poem, Texts and Contexts*, Oxford : The Society for the Study of Medieval Languages and Literature [Medium Ævum Monographs New Series XIX], 1998, pp. 45-6 et *passim*, ainsi que Sarah M. Horrall, *The Southern Version of Cursor Mundi I*, Ottawa : University of Ottawa Press, 1978, pp. 21-3. Outre la description du *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum*, Londres : British Museum, 1882, pp. 148-51, celle de Gisela Guddat-Figge, *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1976, pp. 159-63, demeure très utile.

⁵ Parmi les références importantes ces vingt-cinq dernières années, l'on pourra notamment se reporter, de manière complémentaire, aux travaux généraux de Susan H. Cavanaugh, *A Study of Books Privately Owned in England 1300-1450*, thèse de l'Université de Pennsylvanie, 1980, reproduite par Ann Arbor, 1981, et au panorama récent de Stacey Gee, « Parochial Libraries in Pre-Reformation England », Sarah Rees Jones, éd., *Learning and Literacy in Medieval England and Abroad*, Turnhout : Brepols, 2003, pp. 199-222 (avec une bibliographie précieuse dans les notes). Pour le nord de l'Angleterre, outre Keiser, « Life and Milieu », sur Robert Thornton, voir Jo Ann Hoepfner Moran, « Literacy and Education in Northern England, 1350-1550: A Methodological Inquiry », *Northern History* 17, 1981, pp. 1-23, amplifié dans *The Growth of English Schooling 1340-1548: Learning, Literacy and Laicization in Pre-Reformation York Diocese*, Princeton : Princeton University Press, 1985, et John B. Friedman, *Northern English Books, Owners, and Makers in the Late Middle Ages*, Syracuse : Syracuse University Press, 1995 (malgré les limites qui s'attachent à certains aspects de sa démarche).

Hilton⁶. De même, la portion du *Cursor Mundi* conservée dans Additional 31042 se confronte avec fruit aux autres manuscrits qui transmettent, au XV^e siècle, cette réécriture de la Bible – tel Londres, British Library, MS Additional 36983, évoqué plus loin. La notion de complémentarité joue enfin entre ce que Thornton hérita des exemplaires qui lui servirent de modèle, et les « réponses sribales » souvent plus adéquates et plus sophistiquées qu'il n'y paraît, de la part d'un copiste certainement soucieux d'un haut degré de précision dans la mise en forme de ses textes⁷ – sans pour autant que nous devions exagérer le caractère systématique d'une pratique sribale éclairée qui demeurerait essentiellement non-professionnelle⁸. Si, d'une part, la mise en image demeure inachevée dans les manuscrits de Thornton⁹, de l'autre la décoration des initiales présentes reflète un degré extrêmement poussé d'organisation et un sens certain de l'expression logique et artistique, quel que soit le nombre total d'enlumineurs (deux ou trois) ayant participé à leur confection, vraisemblablement sous la direction de Thornton lui-même, et que la main de ce dernier soit ou non identifiable comme celle qui fut responsable du premier des trois « styles » identifiés par Joel Fredell¹⁰. L'investissement personnel dont témoignent Lincoln 91 et Additional 31042 gagnerait à être comparé de manière plus approfondie à celui qui préside à l'agencement d'autres volumes, tel Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 61¹¹. Les pages qui suivent ont pour objet de présenter certaines figures de ce troisième mode de complémentarité.

La complémentarité matérielle du travail engagé par Thornton dans ses anthologies

Il y a tout lieu de penser que Robert Thornton travailla de front à la compilation de ses

⁶ Sur la présence conjointe de *A song how þat mercy passeth alle thyng* (IMEV 583) dans les trois manuscrits, voir J. Thompson, *London Thornton*, pp. 37-8, et « The Textual Background and Reputation of the Vernon Lyrics », Derek Pearsall, éd., *Studies in the Vernon Manuscript*, Cambridge : D. S. Brewer, 1990, pp. 201-24.

⁷ Une étude de Phillipa Hardman sur l'*ordinatio* de plusieurs romances dans leur contexte manuscrit s'appuie notamment sur les deux anthologies copiées par Thornton : voir « Fitt Divisions in Middle English Romances: A Consideration of the Evidence » *The Yearbook of English Studies* 22, 1992, pp. 63-80. Ses conclusions (p. 80) reconnaissent dans le travail du gentilhomme du Yorkshire « an adaptable and intelligent use of a variety of narrative breaks – fitts, passus, paragraph divisions – to enable the reader to follow the sense of the stories. »

⁸ S. Trigg, *Wynnere and Wastoure*, voit ainsi dans la pratique de Thornton « a curious mixture of professional features with a somewhat casual or at least inconsistent approach » (p. xvii), tout en décelant chez le copiste « a strong sense of responsibility to his exemplars » et « a scrupulous attention to detail » (p. xxx), y compris dans l'auto-correction.

⁹ P. Hardman, « Reading the Spaces: Pictorial Intentions in the Thornton Manuscripts, Lincoln Cathedral MS 91, and BL MS Add. 31042 », *Medium Ævum* 62, 1994, pp. 250-74.

¹⁰ Joel Fredell, « Decorated Initials in the Lincoln Thornton Manuscript », *Studies in Bibliography* 47, 1994, pp. 78-88.

¹¹ Sur ce manuscrit, voir notamment Lynne Blanchfield, « The Romances in MS Ashmole 61: An Idiosyncratic Scribe », Maldwyn Mills, Jennifer Fellows et Carol M. Meale éd., *Romance in Medieval England*, Cambridge : D. S. Brewer, 1991, pp. 65-87.

deux anthologies, quelles qu'aient pu en être les périodes d'interruption. En conséquence, il est nécessaire d'examiner les deux volumes en parallèle l'un de l'autre, notamment en ce qui concerne la répartition des papiers dont les filigranes sont identifiables ; cette étude doit être complémentaire d'une analyse approfondie des contenus de chacun¹². Ainsi, Additional 31042 rassemble dans un agencement relativement complexe des romances et des compositions religieuses¹³; la codicologie et l'*ordinatio* respectives de ces œuvres se comprennent tout autant grâce à un examen interne du manuscrit qu'à la comparaison avec la disposition des textes dans Lincoln 91 – selon un clivage lui-même problématique d'ailleurs, dans la mesure où la frontière entre ce qui était « romance » et ce qui ne l'était pas, selon Thornton, demeure difficile à tracer¹⁴.

L'étude des filigranes des papiers utilisés par Thornton pour constituer ses anthologies, ainsi que de nombreux éléments paléographiques et textuels internes, sont les plus sûrs indices faisant entrevoir une période de compilation exceptionnellement longue, puisqu'elle courrait sur une quarantaine d'années – si l'on suit une amplitude extrême mais plausible. Les aléas de la conservation font aujourd'hui du manuscrit de Lincoln l'anthologie la plus volumineuse et sans doute la plus variée, sans qu'il soit possible de savoir si telle compilation avait dû recevoir, de la part de leur compilateur, la faveur d'un surcroît ou d'une préférence d'activité l'une par rapport à l'autre, ni de déterminer l'usage commercial ou privé auquel l'une ou l'autre était destinée¹⁵. Les études les plus pertinentes du contenu de Lincoln 91 et des implications qui peuvent en résulter, sont celles, complémentaires à plus d'un titre, de George R. Keiser, Ralph Hanna et John J. Thompson¹⁶. L'examen du contenu des deux

¹² Si une étude approfondie existe pour Additional 31042 grâce à la monographie de Thompson, un travail comparable reste à faire pour Lincoln 91, malgré des éléments très pertinents avancés notamment par Thompson et Keiser dans leurs publications. Ralph Hanna a donné une étude comparée des filigranes et stocks de papier notamment dans « The Growth of Robert Thornton's Books », *Studies in Bibliography* 40, 1987, pp. 51-61.

¹³ La codicologie de Additional 31042, plus compliquée sans doute que celle de Lincoln 91, a fait l'objet de plusieurs publications et contre-publications : outre Guddat-Figge, *Catalogue*, pp. 159-63, Horrall et Thompson cités plus haut, voir : Karen Stern, « The London 'Thornton' Miscellany: A New Description of BL Add. MS 31042 », *Scriptorium* 30, 1976, pp. 26-37 et pp. 201-18 ; S. Horrall, « The London Thornton Manuscript: A New Collation », *Manuscripta* 23, 1979, pp. 99-103 ; R. Hanna, « The London Thornton Manuscript: A Corrected Collation », *Studies in Bibliography* 37, 1984, pp. 122-30 et « The Growth ».

¹⁴ J. Thompson témoigne ainsi de cette difficulté critique : « [...] it would obviously help if we could convincingly demonstrate what constituted 'romance' in Thornton's terms » : voir « Collecting Middle English Romances and Some Related Book-Production Activities in the Later Middle Ages », *Romance in Medieval England*, pp. 17-38 (p. 19).

¹⁵ Owen, « Collation and Descent... ». La liste du contenu du manuscrit présentée par Guddat-Figge, *Catalogue*, pp. 135-42, recoupe celle de Brewer et Owen, *Lincoln Thornton*, pp. xvii-xx, mais Ruth Kennedy appelle récemment à la révision de cette dernière (sans citer Guddat-Figge) : *Three Alliterative Saints' Hymns*, Oxford : Oxford University Press, 2003 [EETS OS 321], p. xvii note 14 (dans une introduction qui n'est pas exempte d'erreurs).

¹⁶ Voir les références à leurs articles citées *supra* et *infra* dans les notes ; consulter aussi, de J. Thompson, « The Compiler in Action: Robert Thornton and the 'Thornton Romances' in Lincoln Cathedral Library MS 91 »,

manuscrits compilés par Robert Thornton peut permettre d'affiner les hypothèses concernant les principes de sélection, mais aussi les raisons de leur transcription. Les deux recueils ont une histoire codicologique pratiquement commune, comme l'ont notamment montré Sarah Horrall pour les romances (copiés sur des feuilles de papier ne comportant, en tout, que deux filigranes différents qui soient identifiables)¹⁷, John Thompson à partir du manuscrit de Londres, et Ralph Hanna de manière générale, en reprenant l'étude systématique des filigranes et de la répartition des stocks de papier¹⁸.

La taille et le contenu des cahiers subsistant dans le manuscrit de Londres, ainsi que la comparaison avec ceux du manuscrit de Lincoln, permettent de recouper de précieuses données quant aux habitudes de travail de Robert Thornton lorsqu'il agençait ses transcriptions en unités fasciculaires¹⁹. Ces données laissent entrevoir une tendance à constituer des cahiers plutôt volumineux et de taille irrégulière, susceptibles de s'enfler par le milieu, et suggèrent notamment qu'Additional 31042 a vraisemblablement perdu deux ou trois copieux cahiers en son début – ce qui permet de supposer, avec John Thompson, qu'une portion bien plus conséquente du *Cursor Mundi* aurait été originellement transcrite par Thornton, sans préjuger d'ailleurs de la perte d'unités codicologiques contenant d'autres textes encore²⁰.

Fragments de rhapsodie : la « fin » du *Cursor Mundi* chez Thornton

Quelle qu'en soit la portée exacte, l'activité de Robert Thornton compilateur greffe à l'histoire textuelle du *Cursor Mundi* l'un de ses épisodes les plus fascinants, et le détail de son fonctionnement nous jette de manière inouïe au cœur d'un *modus tractandi* qui exhibe les traces de son singulier travail. La principale des compositions religieuses du manuscrit

Derek Pearsall, éd., *Manuscripts and Readers in Fifteenth-Century England*, Cambridge : D. S. Brewer, 1983, pp. 113-24, et « Another Look at the Religious Texts in Lincoln, Cathedral Library, MS 91 », Alastair J. Minnis, éd., *Late-Medieval Religious Texts and Their Transmission: Essays in Honour of A. I. Doyle*, Cambridge : D. S. Brewer, 1994, pp.169-87.

¹⁷ S. Horrall, « The Watermarks of the Thornton Manuscripts », *Notes and Queries* 225, 1980, pp. 385-6 : « Although they ended up bound in two different manuscripts, *Octovyane*, *Sir Ysambrace*, *Dyoclicyane*, *Sir Percyvelle of Gales* and *The Sege of Melayne* are all copied in mixed quires with watermarks C [carriole, Briquet 3528] and G [marteau, Briquet 11632] predominating. » (p. 386).

¹⁸ R. Hanna, « The Growth ».

¹⁹ Les principales études publiées sur les méthodes de travail de Thornton et leurs implications sont : Keiser, « 'To Knawe God Almyghtyn' ; Robert Thornton's Devotional Book », *Analecta Cartusiana* 106, 1984, pp. 103-29 [James Hogg, éd., *Spätmittelalterliche geistliche Literatur in der Nationalsprache* 2, Salzbourg : Universität Salzbourg (Institut für Anglistik und Amerikanistik)] pour les cinq cahiers (L à P, fol. 179r-279v) contenant des textes religieux dans Lincoln 91, Thompson, *London Thornton*, notamment pp. 19-55 (pour Additional 31042), et Hanna, « The Growth ».

²⁰ Thompson, *London Thornton*, pp. 5-7 et *The Cursor Mundi*, pp. 80-7.

Additional 31042 est celle par laquelle il s'ouvre aujourd'hui de manière imparfaite, et qui transmet les vers 10630-14914, puis 17111-17188 du *Cursor Mundi*²¹. Comme s'est récemment attaché à le montrer John Thompson²², l'idée d'un certain canon textuel préétabli du *Cursor Mundi* est déjouée une fois encore par le détail de sa transmission – ici par le saisissant collage de ces vers. Or la présence de morceaux conséquents de la réécriture versifiée participe intimement à la fabrique de l'*opus compilationum* tout entier, d'un manuscrit l'autre : singulièrement, c'est le *Cursor Mundi* qui *signe* l'affleurement le plus symptomatique de l'activité scribale de Thornton et des surprenants effets discursifs dont cet affleurement s'accompagne. La présence conjointe de deux passages *a priori* non-consécutifs, puis l'enchaînement de ces vers avec l'unité codicologique et textuelle suivante, sont articulés par ce qui me semble être un double système de colophons se répondant l'un avec l'autre, et dont l'examen sommaire va constituer le point de départ de l'enquête. Le premier moment du système se lit à la fin de la première section copiée du *Cursor Mundi* (vers 14897-14914). Jusqu'au vers 14914, la version de Thornton a en partage le point d'articulation qui annonce le récit de la Passion (fol. 32rab) :

14897 Now will he noghte twyn þam* fra,	<i>Dès lors, il ne les* quittera pas, [*les Juifs]</i>
14898 Bot now with þam will he lende,	<i>Mais, dès lors, il restera avec eux,</i>
14899 Till prophecyes be broghte til ende,	<i>Jusqu'à l'accomplissement des</i>
	<i>prophéties,</i>
14900 Till he was nayled one þat tree.	<i>Jusqu'à sa mise en croix.</i>
14901 We ilke day off Ensample may see, ²³	<i>Nous pourrons quelque jour en voir</i>
	<i>l'exemple,</i>

²¹ La portion de Additional 31042 contenant le *Cursor Mundi* a été éditée par Henry J. Stauffenberg, *The Southern Version of Cursor Mundi III*, Ottawa : University of Ottawa Press, 1985, pp. 165-210.

²² La démarche de J. Thompson est cependant encore quelque peu contradictoire sur certains points ; voir les remarques que j'esquisse dans mon compte rendu de *The Cursor Mundi: Poem, Texts, and Contexts* : « A propos du *Cursor Mundi* », *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 57, 2000, pp. 43-57.

²³ Additional 31042 présente deux points entre « off » et « Ensample » ; ces deux points, ainsi que la majuscule de ce dernier mot, constituent les seuls signes de ponctuation scribaux de ce passage. Comme l'éditeur, je préserve la majuscule dans ma transcription, mais contrairement à lui (qui ne reproduit d'autre ponctuation que celle du manuscrit), je ne peux maintenir les deux points, dans une tentative de ponctuation du texte. Le sens de cette ponctuation scribale s'élucide peut-être si l'on consulte Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, MS Theol. 107^f ou l'un des manuscrits du groupe « méridional » (tel Cambridge, Trinity College, MS R.3.8), pour les vers 14901-5 (ici le manuscrit de Göttingen ; voir Richard Morris, *Cursor Mundi: A Northumbrian Poem of the XIVth Century III*, Londres : Oxford University Press, 1876, réimp. 1966 [EETS OS 62], p. 853) :

We ilk dai sample of se	<i>Nous verrons quelque jour l'exemple</i>
þat broght vs vte of wa and pine,	<i>[De lui] qui vint nous tirer de maux et tourments,</i>
Of handis of vr witherwine ;	<i>Des mains de notre ennemi ;</i>
And of his passiun sua harde,	<i>Et de sa Passion si dure</i>
þat 3e sal here nu forward.	<i>Que vous allez entendre ci-après.</i>

14904 Off his passyoun þat was so harde	<i>De sa Passion qui fut si dure,</i>
14905 We schall here now forthwarde.	<i>Nous entendrons parler ci-après.</i>
14906 He will bowe now þam vntill	<i>Il s'inclinera alors jusqu'à eux,</i>
14907 Mekely with his awenn will,	<i>Doucement, de sa propre volonté,</i>
14908 For þe tyme es comande nere	<i>Car le temps approche</i>
14909 That hym by-houes thole paynes sere:	<i>Où il lui faut souffrir des tourments nombreux:</i>
14912 He will hym alle vnbunden bede.	<i>Il les accueillera tous, délié.</i>
14913 For faste now neghes to þe nede	<i>Car vite s'approche désormais la nécessité</i>
14914 For to suffre his passyoun. ²⁴	<i>De souffrir sa Passion.</i>

Le corpus commun lègue à Robert Thornton une insistance toute faite de déictiques temporels (« now » récurrent) sur l'imminence de la Passion et la rythme soutenu de la narration, tendue vers l'avancée (« now forthwarde », « faste now »). Au-delà de différences plus infimes, la voix de la copie de Thornton s'entend surtout dans une petite inflexion (ici mise en gras) qui déplace insensiblement les lignes du récit pré-passionnel. Au vers 14908, les autres témoins offrent tous une leçon contenant une variante du verbe *seen* (« voir ») en vertu de laquelle le Christ est le sujet qui *pré-voit* la Passion toute proche (Londres, British Library, MS Cotton Vespasian A iii : « he [...] sais » ; Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, MS 107^f : « he seis » ; Oxford, Bodleian Library, MS Fairfax 14 : « he [...] sese » ; Cambridge, Trinity College, MS R.3.8 : « he say »). Chez Thornton cependant, la syntaxe faisant de « tyme » le sujet de « es comande » assimile au récit lui-même l'anticipation de la Passion par Jésus. Si cette inflexion est mineure, elle précède une réécriture fondamentale de la fin de cette section narrative. Alors que s'explique immédiatement après, dans les manuscrits Cotton, Göttingen et Fairfax, la nécessité d'employer « à partir de maintenant un mètre plus long » (« fra nu langer bastune », selon Göttingen, vers 14923) pour dire la Passion, et que le manuscrit de Göttingen passe même à l'encre rouge à partir du vers 14937, la version de Thornton s'éloigne précisément à ce point de manière significative de tous les manuscrits, manifestant une « réponse » scribale à la diversité discursive du *Cursor Mundi* :

1	Anothir boke spekes of þat rawnsoune.	<i>Un autre livre parle de ce rachat.</i>
2	For now I thynke of this make ende,	<i>Pour l'heure, je pense achever ce propos- ci :</i>

Contrairement aux manuscrits Londres, British Librrary, MS Cotton Vespasian A iii et Oxford, Bodleian Library, MS Fairfax 14, la copie de Thornton ne comporte pas les vers 14902-3 de la numérotation continue. De même, le vers 14909 est réécrit dans le manuscrit de Thornton, accompagnant la disparition des vers 14910 et 14911.

²⁴ MS Additional 31042, fol. 32rab, vers 14897-14914 de la numérotation continue (ma transcription ; voir aussi Stauffenberg, *Southern Version III*, p. 208).

3	And to þe passoun will I wende,	<i>A la Passion je veux en venir</i>
4	Anothir boke to by-gynn.	<i>Et commencer un autre livre.</i>
5	And I may to my purpose wynn,	<i>Si je peux aller au bout de mon projet,</i>
6	And þat I it till ende may brynge,	<i>Et si je peux le mener à terme,</i>
7	I beseke oure heuen kynge,	<i>Je prie notre roi céleste,</i>
8	Als I this till ende hafe broghte,	<i>Jusqu'à ce que je l'aie mené à terme,</i>
9	He grante me grace þat me dere boghte,	<i>Qu'il m'octroie grâce, lui qui me paya cher,</i>
10	Till his honoure and haly kirke,	<i>Pour sa gloire et sa sainte église,</i>
11	He lene me space this werke to wirke.	<i>Qu'il me prête l'espace d'œuvrer à cet ouvrage.</i>
12	Amen Amen that it swa bee.	<i>Amen Amen ainsi soit-il.</i>
13	I pray 3ow alle 3e praye for mee	<i>Je vous prie tous de prier pour moi</i>
14	Þat takes one hande þis begynnyng	<i>Qui prends en main ce début,</i>
15	He brynge me vnto gode endyng. Amen. ²⁵	<i>Qu'il me mène à bonne fin. Amen.</i>

Cette réponse scribale est bien différente encore de celle qui a consisté, dans le manuscrit Londres, British Library, Additional 36983, à remplacer ce passage par les *Meditations on the Supper of our Lord* attribuées à Bonaventure²⁶. Ce qu'entend Thornton par « anothir boke » n'est pas sans ambiguïté : « anothir boke spekes of þat rawnsoune » pourrait désigner la référence à une autre œuvre (« boke ») d'où Thornton tira la matière de la Passion pour sa propre anthologie, le « rachat » (« ransoun ») de l'humanité par le Christ, en l'occurrence la section de la Passion extraite de la *Northern Passion*. Il semble qu'aucun autre manuscrit connu de la *Northern Passion* n'offre un tel récit de la Passion isolé de son entour textuel ordinaire ; sauf à envisager qu'il se soit présenté de manière indépendante dans l'exemplaire auquel Thornton eut accès, son extraction et son réemploi dans Additional 31042 pourraient bien être un geste critique sans précédent, auquel le gentilhomme-compileur eut recours, dans un souci de complémentarité extensive de son propre « récit » passionnel. Mais n'est-il pas possible d'entrevoir un second sens de « boke », plus intime pour ainsi dire, peut-être dès le vers 1, et surtout dans le vers 4 (« anothir boke to by-gynn ») ? Entre les deux occurrences de « boke » s'est exprimée clairement à deux reprises l'implication forte du sujet compilant (« I thynke » au vers 2, et « will I » au vers 3), et la référence au propos en cours qui s'achève (« of this make ende » au vers 2) insiste peut-être tout autant sur la clôture d'une œuvre, ou

²⁵ MS Additional 31042, fol. 32rb (vers naturellement sans place dans la numérotation continue ; ma transcription et ma ponctuation). Voir Stauffenberg, *Southern Version III*, pp. 208-9 ; je diffère de lui au vers 11 : je lis « lene » (Stauffenberg « leue »), que je comprends au sens répertorié dans le glossaire général aux manuscrits du *Cursor Mundi* compilé dans *The Southern Version of Cursor Mundi V*, Laurence M. Eldredge & Anne L. Klinck, éd., Ottawa : University of Ottawa Press, 2000, p. 231 (entrée « lene », verbe). Ces vers sont également transcrits (de manière inexacte) par Frances A. Foster, *The Northern Passion. II: Introduction, Old French Passion, Variants and Fragments, Notes and Glossary*, Londres : Trübner, 1916 (pour 1913) [EETS OS 147], p. 12 note 6.

²⁶ Sur cette question, voir J. Thompson, *The Cursor Mundi*, pp. 88-96.

d'une certaine unité fasciculaire : tous les « travaux d'approche » narratifs et affectifs menant au récit de la Passion sont maintenant terminés, notamment l'évocation de la haine farouche des Juifs pour Jésus – qui se voit rétribuée de manière terrifiante par le sort qui leur est réservé dans le *Siege of Jerusalem*, poème en vers allitérés qui enchaîne immédiatement sur l'extrait de la *Northern Passion*. En ce sens, « anothir boke to by-gynn » pourrait marquer la coïncidence entre la saisie en main d'un « autre ouvrage » (dont il s'agit de compiler une partie), et le début d'une nouvelle unité de transcription, qui va commencer « one hande » un nouveau « cahier » (à partir de l'actuel fol. 33r), en même temps qu'une nouvelle œuvre avec une « autre matière ». Cette hypothèse se verrait confirmée dans la présence des postures d'autorité scribale qui continuent de parsemer le propos : « anothir boke to by-gynne » devient « this werke to wirke » au vers 11.

A la Passion perçue et présentée ici, à l'instar des autres manuscrits du *Cursor Mundi*, comme une nécessité absolue (« þe nede », vers 14913) dans l'économie de la Création et de la Rédemption – selon une conception conforme à l'ordinaire d'une tradition théologique et pieuse en latin comme en langue vernaculaire – Thornton ajoute un chevillage scribal qui rend manifeste l'arrière-plan intellectuel et affectif qui le nourrit, et qu'en l'absence de tout autre témoin il est possible de lui attribuer en propre, un micro-accident supplémentaire qui vient participer à la structure éminemment rhapsodique du *Cursor Mundi* – d'autant plus protéiforme que l'on s'intéresse précisément au détail des sutures. C'est donc la première partie d'un segment du *Cursor Mundi*, traditionnellement identifiable dans son entier sous le nom de « Discourse between Christ and Man » (vers 17111-17270)²⁷, qui suit immédiatement. Thornton a transcrit une portion correspondant aux vers 17111-17188 de la numérotation continue, s'arrêtant en un point possible de pause :

Now Jhesu for thi haly blode	<i>Or, Jésus, pour ton sang sacré</i>
Þat þou for vs bledde one þe Rode,	<i>Que pour nous tu perdis sur la Croix,</i>
Þan sende thi grace til vs <i>and</i> mighte	<i>Envoie-nous ta grâce, et la capacité</i>
Euere and ay to lufe the righte	<i>Perpétuellement de t'aimer droit</i>
And swa oure synnes to forsake ;	<i>Et ainsi d'absoudre nos péchés ;</i>
Þat vs to Joye with the þu take,	<i>Que tu nous mènes avec toi dans la joie,</i>
And nyghte <i>and</i> day <i>and</i> alle tyme,	<i>La nuit, le jour et en tous temps,</i>
Swa to thynke appon thi pyne	<i>Ainsi que de penser à tes tourments,</i>
That we may when we hethyn wende	<i>Afin que nous puissions, en allant au ciel,</i>
Come to thi Joye withowtten ende. Amen ²⁸	<i>Venir à ta joie éternelle. Amen.</i>

²⁷ Cette appellation vient de l'intertitre dont Morris qualifie le segment, *Cursor Mundi III*, pp. 978-84.

²⁸ MS Additional 31042, fol. 32vb (vers 17179-17188 de la numérotation continue), ma transcription et ma ponctuation (voir Stauffenberg, *Southern Version III*, p. 210).

A la fin de ce segment (fol. 32rb-32vb), immédiatement après le derniers vers du *Cursor Mundi* proprement dit (« Come to thi Joye withowtten ende Amen », vers 17188 de la numérotation continue), ce dispositif pieux s'achève sur la formule suivante (fol. 32vb) :

Amen Amen Per charite Amen Amen

Cette formule se lit comme un vers supplémentaire. Elle se double d'un colophon, séparé par une ligne de blanc mais inscrit exactement dans la même encre :

*Et Sic Procedendum ad Passionem domini nostri Ihesu Christi que incipit in folio proximo sequente secundum fantasiam scriptoris et cetera*²⁹

La Passion du Christ, héritée d'un exemplaire de la *Northern Passion*, commence en effet dans le manuscrit au début de la feuille suivante (fol. 33ra), et marque à la fois une nouvelle unité codicologique et une nouvelle séquence textuelle et scribale. En ce sens, les indications « anothir boke to by-gynn » et *que incipit in folio proximo sequente* semblent concordantes, qui manifestent la coïncidence discursive entre une source différente et le feuillet suivant.

Il faut préciser le contenu exact de ce colophon : la formule *secundum fantasiam scriptoris* est immédiatement suivie de *et cetera*, micro-syntagme abrégé jamais transcrit jusqu'à présent, sans doute parce qu'il se trouve presque happé dans la gouttière de l'actuelle reliure, bien qu'étant toujours visible³⁰. Quelle espèce de supplément abrégé, qui signe son *abbreviatio*, se suspendrait ainsi aux marges de cette rubrique ? Quel sous-entendu fantomatique, fantasmatique, s'agrège donc *comme en cours de route* aux textes transcrits et à leur soudure auctoriale ? Quel appel à la mémoire textuelle et affective n'est-il pas convoqué ici ? L'invitation à poursuivre l'enquête sur les modes d'existence et la « phénoménalité » de cette énigmatique balise est peut-être à l'adresse du lecteur éventuel, mais la formule *secundum fantasiam scriptoris et cetera* pourrait bien fonctionner tout entière comme une référence capitale à l'acte de transcription. De manière exceptionnelle, elle paraît attirer l'attention sur l'activité du *scriptor*, entendue à la fois comme l'inscription ou la transcription des textes, leur mise-en-page et leur ornementation éventuelle, ainsi que la compilation

²⁹ MS Additional 31042, fol. 32vb, ma transcription. Ni Foster, *The Northern Passion II* (p. 12), ni Thompson, *London Thornton* (p. 11 et p. 52), et *The Cursor Mundi* (p. 46, p. 82 et p. 87) ne transcrivent ce colophon dans son intégralité, puisqu'ils omettent *et cetera*.

³⁰ Le repérage de « *et cetera* » exige naturellement une consultation attentive du manuscrit lui-même ; un microfilm, même très bon, n'y suffit sans doute pas. L'œil averti le devine avec peine dans le *fac-simile* de petit format qui forme la seconde partie de la planche 1 hors-texte, non paginée, dans l'étude de Thompson, *London Thornton*.

générale et détaillée du recueil : en un mot, l'*écriture* en tant qu'activité littéralement *fantastique*, ou *fantasmatique*.

***In folio proximo sequente* : le discours codicologique et textuel des manuscrits copiés par Thornton**

S'agissant du contexte codicologique des textes qu'ils transmettent, les manuscrits transcrits par Robert Thornton ressortissent à plusieurs domaines génériques ou discursifs : la transmission de réécritures bibliques versifiées, d'œuvres de méditation et de dévotion, de romances, et de poèmes en vers allités³¹, sans qu'il soit toujours possible de dégager ces textes des imbrications génériques et herméneutiques où le contexte de leur transmission manuscrite les plonge chez Robert Thornton.

De toute évidence, le colophon qui s'achève par *secundum fantasiam scriptoris et cetera* marque une transition entre deux textes, la fin du *Cursor Mundi* (fol. 32vb) et le début de la *Northern Passion* (fol. 33ra). Selon Frances A. Foster, éditrice de la *Northern Passion*, il ne fait aucun doute que la séquence des textes formée par les deux passages du *Cursor Mundi*, la *Northern Passion* et le *Siege of Jerusalem* manifeste un acte intentionnel, celui de constituer « a continuous narrative, beginning with the Apocryphal story of the childhood of the Virgin and continuing to the Destruction of Jerusalem by Vespasian³² ». Phillipa Hardman complète en quelque sorte cette observation, en remarquant que la juxtaposition de *The Romance of Kyng Richerd þe Conqueroure* et de *The Romance of the childhode of Ihesu Criste þat clerkes callys Ypokrephum*, plus loin dans le manuscrit (fol. 125r-168r), n'est peut-être pas si « désordonnée » ni si « naïvement pieuse » qu'il y paraît, et que l'éventuelle répétition d'un matériau glorifiant la vie et les actions de Jésus, éléments déjà exposés en partie dans les portions correspondantes du *Cursor Mundi* et de la *Northern Passion*, se double vraisemblablement d'une certaine héroïsation programmatique des souverains selon un modèle christique triomphant, et singulièrement de celle du roi d'Angleterre Richard³³. Beaucoup reste à faire pour clarifier ces complémentarités thématiques, d'un texte à l'autre.

La séquence narrative qui irait du *Cursor Mundi* au *Siege of Jerusalem* déborde par nature les jalons discursifs proposés par les textes évangéliques, et ne peut se constituer qu'aux limites du canon des *recipienda* propres à exercer la dévotion dans la perspective

³¹ A. I. Doyle, « The Manuscripts », David A. Lawton, éd., *Middle English Alliterative Poetry and its Literary Background, Seven Essays*, Cambridge : D. S. Brewer, 1982, pp. 88-100 et notes 142-7.

³² Foster, *Northern Passion II*, p. 13.

³³ Hardman, « Reading the Spaces », pp. 267-8, *pace* Thompson, « Another Look », p. 173, et note 16 (pour les qualificatifs cités).

d'une histoire biblique élargie et complétée, afin d'étendre « this manere of knawynge » qu'évoque le « Sermon » de John Gaytryge transcrit par Thornton dans Lincoln 91. Le *Siege of Jerusalem*, ce poème en vers allitérés à la rare violence anti-judaïque dans l'Angleterre des XIV^e et XV^e siècles, entre chez le compilateur dans un dialogue codicologique et textuel peut-être révélateur d'un aspect de la réception de cette œuvre, dont Ralph Hanna a récemment démontré l'origine augustinienne, avec le prieuré de Bolton dans le West Riding du Yorkshire, et d'éventuelles résonances avec les pratiques textuelles et idéologiques des Lancastre³⁴. L'intérêt du poème pour Thornton aurait pu résider dans la pierre anti-judaïque (mais non pas antisémite) qu'il apporte à l'édification d'un récit continu de la vie du Christ, de sa mort et de la terrible et pieuse vengeance de celle-ci, offrant une longue perspective post-évangélique de nature à exacerber la dévotion christique dont Thornton fait preuve en de nombreux endroits de ses recueils. Remarquons d'ailleurs, après Margaret S. Ogden, que la transcription du *Siege* s'achève par l'une des rubriques manifestant de la manière la plus explicite la forte présence du compilateur : « Explicit la sege de Ierusalem. R. [Thornton] *dictus qui scripsit sit benedictus. Amen* ». S'y remarque la surcharge du mot « Thornton », sur lequel le palimpseste d'un autre nom difficilement lisible est venu s'écrire, qui n'efface pas cependant toute la portée performative de la formule latine rimée³⁵.

Toutefois, la nature exacte des sutures sribales pratiquées ou non par Robert Thornton risque de n'être jamais épuisée par la discussion critique. Foster note ainsi la lacune importante qui intervient dans le manuscrit (milieu de fol. 41rb - fol. 43ra), au point du texte où la *Northern Passion* offre le début de l'histoire du bois de la Croix et l'essentiel du récit de l'envoi de Seth par Adam vers le Paradis, afin d'y recueillir l'huile de miséricorde promise par Dieu³⁶. Une censure exercée par Thornton sur ce passage semblant la moins plausible (textuellement et logiquement) des explications alternatives à l'existence de ces colonnes vierges, il est plus fécond de les envisager comme en attente d'un raccord textuel jamais venu, qui eût été susceptible de pallier une éventuelle défection dans l'exemplaire de la *Northern Passion* consulté et transcrit. Or un tel matériau apocryphe se trouvait également disponible

³⁴ Ralph Hanna, « Contextualizing *The Siege of Jerusalem* », *Yearbook of Langland Studies* 6, 1992, pp. 107-19, et son introduction, avec David Lawton, à leur édition toute récente, *The Siege of Jerusalem*, Oxford : Oxford University Press, 2003 [EETS OS 320], p. xiii-xcix. Sur la teneur du poème, voir aussi notamment Mary Hamel, « *The Siege of Jerusalem as a Crusading Poem* », dans *Journeys Toward God: Pilgrimage and Crusade*, Barbara N. Sargent-Baur, éd., Kalamazoo : Medieval Publications, 1992, pp.177-94, et Elisa Nerin Van Court, « *The Siege of Jerusalem and Augustinian Historians: Writing about Jews in Fourteenth-Century England* », *Chaucer Review* 29, 1995, pp. 227-48.

³⁵ Margaret Sinclair Ogden, *The Liber de diversis Medicinis in the Thornton Manuscript (MS London Cathedral A.5.2)*, Londres : Oxford University Press, 1969 (édition revue : 1e édition 1938), EETS OS 207, introduction, p. xi.

³⁶ Foster, *Northern Passion II*, p. 13.

dans le *Cursor Mundi*, une œuvre qui, dans sa massive totalité, n'était vraisemblablement pas étrangère à l'horizon discursif de Thornton ; mais pour une raison ou pour une autre, la portion adéquate du *Cursor Mundi* n'a pas été mise à contribution à cet endroit.

John Thompson suggère avec beaucoup de finesse que « l'acte qui a consisté à transcrire des textes pour la section 'religieuse' du manuscrit de Lincoln a été, ou est devenu, une sorte d'exercice de piété »³⁷, et David Lawton le rejoint tout à fait dans ce constat, lorsqu'il y analyse la transcription par Thornton du « Sermon » de John Gaytryge³⁸. L'on pourrait certainement étendre cette observation au manuscrit Lincoln 91 dans son intégralité, ainsi qu'au manuscrit Additional 31042, et concevoir une piété presque programmée, qui produirait ses effets dans l'acte même de transcription des œuvres saisies dans leur entier ou en extraits, voire composées par Thornton lui-même. Si l'identification du copiste par son nom rend particulièrement perceptible une certaine tendance à l'appropriation du matériau copié, il semblerait que Robert Thornton ait multiplié les signes d'une certaine « possession » sribale qui déborderait assez fréquemment vers l'auctorial, et se comparerait de manière fructueuse à d'autres démarches d'authentification³⁹. Hormis les deux rubriques évoquées plus haut, une formule telle que *Robertus Thornton qui scripsit sit benedictus amen*, qui apparaît à trois reprises dans les deux manuscrits (Additional 31042, fol. 66r, et Lincoln 91, fol. 98v et 213r), pourrait aller dans le sens d'une implication forte et possessive⁴⁰.

De même, dans la version transcrite par le gentilhomme d'East Newton, La fin d'*Octovian* semble tant soit peu revue du côté d'une inflexion pieuse, voire dévote – sans que cela soit de nature à surprendre. Contrairement à la fin du romance presque expéditive dans Cambridge, University Library, MS Ff.II.38 (fol. 102vb)⁴¹, chez Thornton l'appel formulaire à la *caritas* divine est plus développé (fol. 109rb) :

³⁷ Thompson, « Another Look », p. 174 : « It may well be that the act of copying material for Thornton's 'religious' section was, or became, a devotional exercise of some kind. »

³⁸ David A. Lawton, « Gaytryge's Sermon, *Dictamen*, and Middle English Alliterative Verse », *Modern Philology* 76, 1979, pp. 329-43. Pour Lawton, le « Sermon » est un « exercice d'écriture épistolaire » (p. 331), diffusé « in smale pagynes ». Dans le passage, chez Thornton, du pronom de première personne du pluriel « we » à celui de seconde, « he », il envisage (pp. 332-3) qu'il s'agissait pour Thornton, en le copiant, d'un « exercice de piété personnelle » (« a pious personal exercise »).

³⁹ L'on pourrait comparer avec la démarche d'authentification d'un *auctor* contemporain de Robert Thornton, Antoine de la Sale, pour ses propres œuvres (notamment dans le manuscrit BNF, nouv. Acq. Fr. 10057) : voir Sylvie Lefèvre, « Signatures et autographes : l'exemplaire Antoine de la Sale », dans *Auctor & Auctoritas : Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du Colloque de Saint-Quentin-En-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Michel Zimmermann, éd., Paris : Ecole des Chartes, 2001 [Mémoires et Documents de l'Ecole des Chartes 59], pp. 429-56.

⁴⁰ Thompson, « Another Look », p. 174, évoque des formes d'appropriation décelables dans des prières où le nom propre de Thornton a été ajouté, et parle de « possible signs of Thornton's quasi-proprietary regard for some of the items copied in both his manuscripts. »

⁴¹ Frances McSparran, *Octovian, Edited from Lincoln, Dean and Chapter Library, MS 91 and Cambridge, University Library, MS ff.2.38*, Oxford : Oxford University Press, 1986 [EETS OS 289], p. 178, vers 1729-31

And thus endis Octouean,
That in his tym was a doghety man.
With þe grace of Mary free,
Now Jhesu, lorde, of heuen kynge,
Thous gyffe vs alle thi dere blyssynge!
Amen, Amen, par charyte, Amen.⁴²

*Ainsi s'achève Octovian,
Qui en son temps fut un preux.
Avec la grâce de la noble Marie,
Or, Jésus, Seigneur, roi des cieus,
Donne-nous à tous ta chère bénédiction !
Amen, Amen, par charité. Amen.*

Je ne comprends, donc ne ponctue pas tout à fait comme McSparran, qui met une virgule après « man » (vers 1630) et un point après « free » (vers 1631) : je lis plus volontiers dans cet *explicit* une association fusionnelle entre la « grâce » de la Vierge et la dignité régale de Jésus Christ, dans la demande d'octroi de Sa bénédiction. Si ce n'est pas clairement le pouvoir d'intercession de Marie qui est convoqué ici (que dénoterait *through*, tandis que *with* serait plus relationnel que hiérarchique), c'est pour autant un surcroît d'émotivité pieuse qui qualifie la bénédiction de « dere », et corsète la fin du texte de trois « amen » et de l'autre formule performative favorite de Thornton, « par charyte ». La logique discursive qui préside à la présence des rubriques personnalisant la figure de Thornton copiste, n'est sans doute pas à chercher spécifiquement dans les textes religieux ni les œuvres de dévotion, mais plus généralement dans l'ensemble des textes effectivement rassemblés par le gentilhomme d'East Newton. Le texte qui suit les deux extraits du *Cursor Mundi* et le colophon « *secundum fantasiam scriptoris et cetera* » est aussi celui où la piété scribale de Robert Thornton s'exacerbe. A certains manuscrits de la *Northern Passion* s'attache une promesse d'indulgence de cent jours, et Phillipa Hardman note que cette promesse subit une « inflation » exemplaire chez Robert Thornton, puisque les cent jours deviennent mille ans !⁴³

Deux possibles figures complémentaires de la « fantasia scriptoris » chez Thornton

Je voudrais terminer en évoquant deux possibles territoires adjacents où faire jouer des éléments complémentaires de la piété scribale. A parcourir l'ensemble des œuvres qui composent les deux anthologies, et à observer le détail des textes qu'elles transmettent, l'on s'aperçoit que se recourent les indices d'une vraisemblable attention portée par Robert

(Cambridge, University Library, MS Ff.II.38, fol. 102vb) :

Jhesu, lorde, heuyn kynge,
Graunt vs all thy blessynge
And yn heuyn to abyde!

*Jésus, Seigneur, roi céleste,
Accorde-nous à tous ta bénédiction,
Et de demeurer au ciel !*

⁴² McSparran, *Octovian*, p. 179, vers 1629-34 (MS Lincoln 91, fol. 109rb ; ma ponctuation diffère avec l'éditeur aux vers 1630 et 1631 ; ma traduction).

⁴³ Hardman, « Reading the Spaces », p. 274, note 65.

Thornton aux effets du fonctionnement de l'esprit, et notamment l'exercice de la *fantasia*, si exemplairement mise à l'honneur dans le colophon qui clôt l'extrait du *Cursor Mundi*.

Les traces de cette manifestation de la « *fantasia scriptoris et cetera* » trouvent un saisissant corrélat dans certains passages du *Liber de diversis medicinis* qu'il transcrivit à la fin du recueil tel que nous le connaissons aujourd'hui (fol. 280r-314v), un ordre qui reflète sans doute celui voulu à l'origine – en vertu duquel le *Liber* est suivi d'un ultime texte extrêmement fragmentaire (fol. 315-321), l'« herbier » de Thornton, à la reconstruction duquel s'est récemment attaché avec brio George Keiser, et qui est lié au *Liber* par le thème et les enjeux, ceux de la médecine dite « familiale »⁴⁴. En conformité avec l'importance première attribuée à la tête dans les traités médiévaux de médecine – et l'on pourra comparer sur ce point avec Gilbert l'Anglais, pour rester dans une tradition insulaire – le *Liber* transcrit par Thornton consacre son premier chapitre à cette partie capitale de l'anatomie : *Hic incipit liber de diuersis medicinis et primo pro capite*. Le premier intertitre en anglais est éloquent : « For werke and vanytee in þe hede », manifestant chez le compilateur la jonction entre deux territoires en effet adjacents auxquels ressortit la physiologie de la tête, les affections physiques qui travaillent cet organe (« werke ») pouvant immédiatement se lier à des perturbations dans l'exercice des fonctions intellectuelles (« vanytee »). En cas de « werke and vanytee in þe hede », l'un des soins prescrits recommande explicitement d'« oindre le front et les tempes » (« anoynte thi fronte and thi thonnwanges »), c'est-à-dire de porter le remède sur la partie de la tête et du cerveau où se trouvait localisée la *cellula fantastica* de la médecine et de la philosophie universitaires, susceptible de souffrir de « vanytee ». Un peu plus loin, une rubrique marginale signale « a gud oynement for fantome in þe heuede » : la tête doit être enduite de cette décoction (« enoynte þi hede þer-with »), et la fin de l'ordonnance indique qu'elle est efficace « also for flewme and reme in þe hede and for to slalyes and scalles », mots derrière lesquels la science moderne retrouve (avec quelque difficulté) des pathologies aussi variées que le rhume de cerveau et diverses affections cutanées !

L'autre direction discursive est représentée par *The Abbey of the Holy Ghost* (fol. 271r-276r), qui s'adresse à celles et ceux qui, ne pouvant être physiquement (« bodyly ») en religion, s'y trouvent « gostely », c'est-à-dire, selon les entours sémantiques divers que recouvre ce mot, de manière spirituelle, ou immatérielle, *in absentia*, fantomatique. L'absence physique instaure un mode d'être fantasmatique en religion, susceptible de se laisser garder,

⁴⁴ G. Keiser, « Reconstructing Robert Thornton's *Herbal* », *Medium Ævum* 65, 1996, pp. 35-53.

visiter, et proprement « hanter » par l'Esprit saint, qui en est le « wardene and visiture »⁴⁵. L'appel ardent à la visitation par l'Esprit s'appuie sur une traduction du début du *Veni, Creator spiritus* d'abord cité en latin par ces trois premiers mots, puis donné en anglais : « come þou god þe haly gaste, and thyne þou vesete, and fulfill þame with grace »⁴⁶. La possibilité d'une ouverture à cette « hantologie », pour adopter ce concept développé par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*⁴⁷, repose corrélativement sur un usage réglé de la faculté imaginante, la *fantasia*, dont une interprétation négative est hors de propos, puisque c'est elle qui permet ce déport *in absentia* et la construction toute mentale de l'abbaye. Ses fondements « in a place that is callede conscyence » et son élévation progressive me semblent ainsi prolonger sur le mode allégorique l'ordre physiologique et clinique qu'explore le *Liber de diversis medicinis*, pour soigner le corps – la tête en particulier, ainsi disponible et *visitable*. C'est dans cette topographie bien ordonnée que Dieu peut visiter la conscience, et peut révéler, à ceux qui en sont dignes, « his heuenly priuatyse », cependant que cette « intimité » spirituelle demeure cachée à « þame þat folowes fleschely desyris, and gyffes þame-selfe alle to þe wysedome of þe worlde and his fantasysse »⁴⁸. Cette occurrence de « fantasysse » est à considérer avec grand soin : elle a naturellement peu à voir avec la faculté d'accueillir par l'exercice spirituel l'édification fantasmatique de l'abbaye, tout en offrant par ailleurs, peut-être, une perspective complémentaire sur la manière dont Thornton pouvait comprendre la *fantasia*, surgie ailleurs, comme on l'a vu, dans l'une de ses rubriques.

La présence de *The Abbey of the holy Ghost*, ce « buke of þe religeon of þe herte » dans l'un des manuscrits transcrits par Thornton, appelle une remarque « méta-critique », qui me permettra de conclure provisoirement sur la complémentarité, ses figures et ses limites éventuelles. Ce « buke » entre en résonance avec le « Sermon » attribué par Thornton à John Gaytryge. Se servant du « Sermon » comme d'une base rayonnante d'où esquisser le profil des intérêts pieux et affectifs de Thornton, George Keiser a finement commenté les raisons possibles de la présence conjointe du *Mirror of St Edmund* (fol. 197r-209v), traduction en moyen-anglais du *Speculum Religiosorum* d'Edmond d'Abingdon, et de *The Abbey of the*

⁴⁵ Carl Horstman, éd., *Yorkshire Writers: Richard Rolle of Hampole, An English Father of the Church and His Followers I*, Londres : Swan Sonnenschein, 1895, pp. 321-37 (p. 325).

⁴⁶ Horstman, *Yorkshire Writers I*, p. 325.

⁴⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris : Galilée, 1993.

⁴⁸ Horstman, *Yorkshire Writers I*, p. 333. N. F. Blake, *Middle English Religious Prose*, Londres : Edward Arnold [York Medieval Texts], 1972, pp. 88-102 a édité le traité d'après Oxford, Bodleian Library, MS Laud 210 (le passage cité ici se trouve p. 98).

Holy Ghost, œuvres comme placées aux deux extrémités matérielles et discursives d'un gradient de dévotion, et dont la commune présence, selon lui, dépasse l'apparent chevauchement du matériau qu'elles représentent respectivement. A la forte référentialité interne du *Speculum* qui vaudrait quasi-autonomie en matière de direction spirituelle, Keiser oppose l'ouverture de *The Abbey* aux sollicitations que l'accès à d'autres œuvres de dévotion, voire la lecture des Ecritures, présuppose. Cette adjacence inaugurerait deux modes d'exercice de la piété personnelle, manifestant la préoccupation continue de Thornton pour eux, en même temps qu'une sorte de chronologie des transcriptions (d'abord le *Speculum* anglais, placé à cheval sur la fin du cahier L et la première moitié du cahier M, après un « bloc » de textes hérités d'un exemplaire d'œuvres brèves de Richard Rolle ; puis *The Abbey*, presque à la fin de P, le dernier cahier religieux)⁴⁹. Mais un tel examen de la complémentarité pourrait entrer en conflit avec le *caveat* important présenté par Vincent Gillespie, vis-à-vis de l'investissement de Thornton dans la piété ; selon lui, « for all his interest in and selection of devotional material, it is unlikely that Robert Thornton could have committed himself so fully to the practice of piety »⁵⁰. Ne vaudrait-il pas mieux envisager que la diversité des textes et des « réponses » scribales de Thornton, rend manifeste la complémentarité saisissante des moyens mis en œuvre par lui pour atteindre, à sa manière, dans le monde et non pas dans le cloître⁵¹, à l'exercice de la plus haute piété personnelle et familiale ? Mon propos n'aura été que d'esquisser quelques pistes où poursuivre l'examen des émouvantes ressources d'un gentilhomme copiste bien singulier, désireux de s'être ménagé, par les mots et les pages, « space [his] werke to wirke ».

Jean-Pascal Pouzet
Universités de Limoges et Paris IV

⁴⁹ Pour le détail des cahiers, voir Keiser, « 'To Knawe God Almyghtyn' ».

⁵⁰ Vincent Gillespie, « *Lukyng in haly bukes : Lectio in Some Late Medieval Spiritual Miscellanies* », *Analecta Cartusiana* 106, 1984, pp. 1-27 (p. 1).

⁵¹ Une analyse récente du traité, qui va dans le sens de la complémentarité entre diverses formes de piété que la lecture et la transcription de *The Abbey of the Holy Ghost* ont pu refléter, est donnée par Leo Carruthers, « In Pursuit of Holiness outside the Cloister: Religion of the Heart in *The Abbey of the Holy Ghost* », dans *Models of Holiness in Medieval Sermons : Proceedings of the International Symposium (Kalamazoo, 4-7 May 1995)*, Beverly M. Kienzle *et al.*, éd., Louvain-la-Neuve : Fédération Internationale des Instituts d'Etudes Médiévales, 1996 [Textes et Etudes du Moyen Age 5], pp. 211-27.

En vieil-anglais, l'arc et la flèche

Complémentaires, l'arc et la flèche, durant le Haut Moyen Age anglais ?
Disons plutôt : indissociables, puisque les deux termes peuvent être conjoints dans la graphie ou fusionnés dans le sens, alors qu'un seul des deux suffit à porter l'évocation globale.

De cette évidence, le lexique est le premier témoin. Un mot composé, quasi tautologique, *flan-boga* (arc à flèches, "arrow-bow"), en est la preuve. On le trouve accentué, allitérant, soit dans un contexte militaire :

(...) Sumne Geata leod
of flanbogan feores getwæfde (*Beowulf*, 1432-1433)
[A l'un [des monstres marins], le chef des Gètes, de son arc à flèches, arracha la vie]¹,

soit avec une valeur allégorique :

(...) of flanbogan fyrenum sceoteð. (*Beowulf*, 1744)²
De son arc à flèches [le démon] projette des traits meurtriers.

Mais qui donc est l'arc, *boga*, dégagé de sa redondance ? *L'Enigme 23* nous le révèle. Il est le décocheur de flèches, l'empoisonneur implacable, qui obéit uniquement à l'expert, son maître³. Il se dépeint, non sans de mystérieuses précisions :

Agof is min noma eft onhwyrfed ;
ic eom wrætlic wiht on gewin sceapen
ðonne ic onbuge, ond me of bosme fareð
ætren onga, ic beom allgearo
ðæt ic me ðæt feorhbealo feor aswape
Siððan me se waldend, se me ðæt wite gescop
leoðo forlæteð, ic beo lengre ðonne ær

¹ André Crépin, éd., *Beowulf*, édition diplomatique, traduction française, commentaires et vocabulaire, Göppingen : Kümmerle Verlag, 1991, p. 233.

² *Ibid*, p. 259 : *Flan* (flèche), inutile précision, s'accole à *fyren* (trait) malgré l'apparente tautologie que constitue ce rapprochement.

³ L'archer se nomme *stræl-bora* (porteur de traits) [*Wright's Vocabularies*, éd. 1857, I, 101, 8] ou *sceotend* (tireur) [*Christ*, v. 675].

oððæt ic spæte, spilde geblonden,
 ealfelo attor ðæt ic ær geap.
 Ne togongedð ðæs gumena hwylcum
 ænigum eaðe ðæt ic ðær ymb sprice,
 gif hine hrineð ðæt me of hrife fleogedð,
 ðæt ðone mandrinc mægne gesceapað,
 fullwered fæste feore sine.
 Nelle ic unbunden ænigum hyran
 nymðe searosæled. Saga hwæt ic hatte.

[CRA⁴ est mon nom mis à l'envers.
 Je suis une créature merveilleuse qui, dans la bataille, prend forme⁵.
 Lorsque je me tends et que de mon sein s'échappe
 le dard empoisonné, je brûle
 de balayer loin de moi ce mal meurtrier.

Quand le seigneur qui me fit instrument de supplice⁶
 relâche mes membres, je suis plus long qu'avant,
 jusqu'à ce que je crache, d'extermination tout empli,
 le malfaisant venin qu'on m'a fait avaler.

De nul être humain, ne se retire
 aisément ce dont je parle.
 Si ce qui de mon ventre s'envole atteint quelqu'un,
 de sa force, celui-là paie cette potion fatale,
 de sa vie, forcément, cette coupe⁷.

Sans lien⁸, je n'entends obéir à personne,
 sauf ingénieusement encordé. Dis comment je m'appelle]⁹.

Ce texte, énigmatique certes mais déchiffrable, associe impérativement la flèche à son moteur : l'arc. La flèche a plusieurs noms. Ici, elle s'appelle *onga*, glose du latin *aquilium* ou *aculeus* ("aiguillon, dard")¹⁰. Habituellement on lui préfère le mot *fla* / *flan*, glosant *sagitta* ou *telum* ("flèche"), ou même *stræl* ("trait"), bien que moins fréquent¹¹. La forme, plus rare encore, *earh*, qui a donné l'anglais "arrow", est particulièrement éloquente. En effet, en dépit

⁴ v.a. *agof* qui, lu à l'envers, fait *foga* = *boga*, graphie antérieure ("arc"). CRA est évidemment l'envers de ARC.

⁵ L'arc n'a de forme définie et efficace que tendu pour le tir.

⁶ Le sens habituel de *wite* est "supplice, torture". Mais, dans *Daniel* v. 270, *wundor on wite agangen* (a marvel which had come to pass in the place of torment) [trad. R.K. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry*, Londres : Dent (Everyman's Library), 1967, p. 123]. *Wite* s'applique à la fournaise de l'enfer, non pas à la torture mais à son lieu. Il est probable que, dans l'*Enigme 23*, *wite*, évoquant l'arc armé, désigne non le supplice mais son instrument.

⁷ Selon la lecture d'Holthausen généralement adoptée (*Anglia* xliv, 348), *fullwered* est traduit par "Bechermet", parallèle à *mandrink* (breuvage fatal) ; *fæste* (fermement / forcément) est considéré comme une variation de *mægne* (force) [B. Muir, éd., *The Exeter Anthology of Old-English Poetry*, Exeter, 1994, p. 591].

⁸ *Unbunden* (non lié, unbound). Ce "lien" est la "corde" de l'arc, *bogan streng* = latin *anquina* (*Ælfric's Glossary* 52). Cf. *infra* note 27.

⁹ G.P. Krapp & E. Van Kirk Dobbie, éd., *The Exeter Book*, Columbia University Press, 1936, p. 192.

¹⁰ Wright's *Voc.* éd. 1873, II, 100, 59 ; 7, 12.

¹¹ *Fla* (*Ælfric's Glossary*, 8, 52) ; *stræl* (*Andreas* 1111).

de son sens (flèche), elle vient du germanique **arhw-*, issu du proto-indo-européen **arkw-* qui se retrouve dans le latin *arcus* (arc) : la fusion "arc / flèche" se révèle donc étymologiquement manifeste.

La flèche, célébrée dans *l'Enigme*, n'est pas innocente ; elle est empoisonnée¹². Cet emploi toxique s'avère courant sur le champ de bataille chez presque tous les peuples anciens, en Europe, en Mésopotamie, en Inde, en Chine. La mythique guerre de Troie n'a-t-elle pas été gagnée par ce moyen ? Mais un tel procédé était en usage depuis la création de la première arme biologique, quand Hercule, après avoir décapité de ses cent têtes l'Hydre de Lerne, avait trempé la pointe de ses flèches dans le venin du monstre, afin de les rendre inéluctablement mortelles¹³.

Les linguistes ont d'ailleurs observé qu'en grec *τοξίχον* (poison), devenu latin *toxicum*, est apparenté à *ταχον* (flèche). De même, le latin *taxus* (if ; bois de flèche) a un dérivé *taxicus* (en if) à rapprocher de *toxicus* (toxique), l'if passant pour vénéneux¹⁴. Et pourtant, si les Germains et les Celtes utilisaient légalement la flèche dite toxique, l'emploi de cette ruse de guerre indignait les vertueux héros grecs, car l'honneur les obligeait à affronter leur adversaire en duel, face à face, avec un arc réglementaire et des flèches vierges de tout poison¹⁵.

De son côté, la recherche des matériaux, utilisés pour la construction des armes, n'est pas sans intérêt. Ceux qu'employaient les Anglo-Saxons sont généralement connus : le frêne, pour la lance courte¹⁶, pique ou javeline, *æsc* (> "ash") ; le fer martelé¹⁷, pour l'épée au damas polissé, *sweord* (> "sword") ; le tilleul pour le bouclier, *lind*¹⁸, comme son nom l'indique. Mais on ne sait en quel bois était taillée la flèche. Pourquoi pas dans l'if vénéneux, *iw* / *eow*¹⁹

¹² On peut dire que c'est l'usage. La flèche "enduite de poison", *atthe gemæl* (*Andreas* 1332), se présente toujours comme un *blodig gar* (funeste trait, *Beowulf*, v. 2240, trad. A. Crépin, p. 822).

¹³ "Les armes spéciales des guerres antiques", par Bernadette Arnaud, dans *Sciences et Avenir*, décembre 2003, pp. 106-111.

¹⁴ A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris : Klincksieck, 1951, pp. 1233 et 1197.

¹⁵ Adrienne Mayor, *Biological and Chemical Warfare in Ancient World*, New-York : Overlook Duckworth, 2003.

¹⁶ A. Crépin, éd., *Beowulf*, pp. 526-537.

¹⁷ *sweord* glose *framea* (*Wright's Voc.* II, 36, 11).

¹⁸ *lind* (*Beowulf*, v. 2341 ; *Andreas*, v. 46 ; *Battle of Maldon*, v. 244).

¹⁹ v.a. *iw* et isl. *yr* glosent *taxus* (selon Ælfric's *Glossary* 46, pour *iw* ; et pour *yr*, selon Bosworth-Toller, *Old-English Dictionary*, OUP, 1976, p. 602, col. 2). En revanche, les flèches de l'Antiquité étaient façonnées à partir de roseaux (F. Plessis & P. Lejay, éd., *Œuvres de Virgile*, Paris : Hachette, 1920, p. 85, note 1) ; la ville crétoise de Cydon en était un important fournisseur. Chez les Anglo-Saxons, le roseau, *hreed* (> "reed"), servait à fabriquer la calame, plume pour écrire, *hreed-writ*.

(> "yew"), selon l'usage scandinave répandu en Germanie ? En effet, l'islandais *yr* avait le double sens de "if" et de "flèche" : encore une confusion des complémentaires "arc / flèche" !

En revanche, l'arc est dénommé *horn-boga* (>"horn-bow"), non qu'il soit fait en corne, mais confectionné à l'aide de cornes. L'arc anglo-saxon, comme l'arc romain, était constitué par l'assemblage de deux cornes d'animaux, réunies par une armature centrale métallique que l'archer tenait en main²⁰. C'est probablement ce genre d'arc latin à double corne, *cornua* (pluriel) ou *cornu* (singulier collectif)²¹, dont le vieil-anglais *horn-boga* calque le nom.

Toutefois, une autre hypothèse a été avancée. En latin classique ou médiéval, tout ce qui ressemble à une corne anguleuse ou à deux cornes raboutées est dit *cornu*²². L'arc serait sur ce modèle, mais, à mon avis, c'est plutôt l'inverse.

Une troisième possibilité paraît vraisemblable : la corne est un antique symbole de puissance²³. Dans la Bible, selon la Vetus Itala (Psaume 75, 3), se trouve l'expression *cornua arcuum* (les cornes des arcs) qui correspond, selon la Vulgate, à *potentias arcuum* (les pouvoirs des arcs), alors que le texte hébreu évoque "les flammes de l'arc", c'est-à-dire les flèches²⁴.

Il s'ensuit qu'un passage du poème anglo-saxon de *Judith* pourrait admettre une double interprétation :

Hic ða framlice leton forð fleogan flana scuras,
 hilde-nædran, of horn-bogan,
 strælas stedehearde.
 [Alors, hardiment,
 ils décochèrent des averses de flèches, vipères de bataille ;

²⁰ Anthony Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, trad. M. Chéruef, Paris : Didot, 1859, p. 193, col. 2 (avec illustration).

²¹ Cf. *Libet Partho torquere Cydonia cornu / spicula* (Il me plaît de lancer avec l'arc du Parthe les traits de Cydon) [Virgile, *Bucoliques*, *Eglogue X*, v. 59-60, éd. Plessis-Lejay, p. 85, note 1] Voir *supra* note 19. Je remercie vivement Jean-Pierre Mouchon de l'aide précieuse qu'il m'a apportée sur ce point par ses connaissances d'humaniste et l'efficacité de ses nombreuses recherches.

²² Par exemple : *cornua crucis* (les bras de la croix, Tertullien, *Adversus Marcionem* 3, 18) ; *cornu altaris* (le coin de l'autel, Exode 27, 2) ; *cornu ecclesiae* (l'aile du transept, Ermentar, *Miracula Filiberti* 1, 28) ; *cornu ensis* (la garde de l'épée, Grégoire de Tours, *Historia Francorum* 4, 38) pour ne citer que du latin tardif.

²³ La corne symbolise la puissance dans les *Lamentations* de Jérémie 2, 3 (selon la Vulgate) : *Confregit omne cornua Israel* ([Le Seigneur] a brisé toute corne en Israel). De son côté, Daniel 8, 3-12 voit s'affronter les forces de l'*Aries duarum cornuum* (le Belier aux deux cornes) et celles du *Bircus cornu insigne* (le Bouc à la corne insigne). Ce Bélier cornu fait inévitablement songer à l'évocation par Ovide (*Métamorphoses*, V, 328, éd. Georges Lafaye, Paris : les Belles Lettres, 1925 et 1985, tome I) de Jupiter, représenté avec des cornes recourbées et assimilé au dieu Ammon Lybien, c'est-à-dire, en fait, au plus puissant dieu égyptien, Amon-Ré, à tête de bélier (Les Lybiens au XIIIe siècle av. J.C. ont participé aux invasions des Peuples de la Mer, et donc transporté leurs croyances en Egypte).

²⁴ Du moins, dans ce contexte, car ces flammes peuvent être des rayons lumineux ; par exemple : les *cornua* qui jaillissaient des mains d'Elohim (Habacuc 3, 4) ou qui surmontaient le front de Moïse (Exode 34, 30 : *cornatam Moysi faciem*) (Thomas Römer, dans son article "Moïse, médiateur par excellence", *Le Monde de la Bible*, n°156, janvier-février 2004, p.17, explique cette appellation par une mauvaise compréhension des deux mots "rayon" et "corne" qui se ressemblaient en hébreu). Voir également *infra* note 42.

de leurs arcs faits de cornes [ou] de leurs arcs puissants,
(ils lancèrent) des traits inexorables]²⁵.

Il ne semble pas impossible qu'ici, le *horn-boga* (l'arc à double corne), soit un "arc puissant", surtout dans un contexte où l'hapax *stedeheard* (inexorable), formé comme *stedefæst* (> *steadfast*), signifie sans doute "dur sur sa base", donc "inébranlablement tenace, immuable, inflexible"²⁶.

D'après ce texte, on constate, que les flèches pleuvent en trombe, et l'on songe à :

(...) isern-scure
ðonne stræle storm strengum gebæded
scoc ofer scildweall sceft nytte heold
fæðgearwum fus flane fullode (*Beowulf*, 3116-3119)
[l'averse des traits de fer, quand une tempête de flèches, déclenchée avec force
[ou] par des cordes, s'abattait par-dessus le rempart de boucliers,
lorsque leur hampe atteignait le but,
filant droit grâce à l'empenne, fidèle suivante de la pointe]²⁷.

Ce passage, qui décrit la flèche sous ses trois composants – hampe, plumes et pointe – est riche en évocations. Virgile célébrait déjà le *ferrus imber*²⁸, c'est-à-dire l'*isern-scur* (averse de fer), et les guerriers latins formaient la *testudo*, la "tortue"²⁹, en avançant sous l'abri de leurs boucliers, joints en un mur mouvant, dit "tertre". Les Anglo-Saxons imitaient cette manœuvre pour se protéger de la grêle de flèches³⁰ empennées qui volaient comme des oiseaux³¹.

²⁵ *Judith*, v. 220-223, Elliott Van Kirk Dobbie, éd., *Beowulf and Judith*, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1954, p. 105. A propos du pouvoir de ces armes, il n'est pas inutile de préciser que l'arc de Çiva est l'emblème de la puissance divine, que la flèche d'Ulysse est celle du pouvoir royal, qu'Achille détient une "flèche inévitable" si l'on en croit Homère (Jean Chevalier, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont, 1969, p. 61, col. 1, et p. 62, col.2).

²⁶ Cf. Dobbie, *op. cit.* p. 2852.

²⁷ *Beowulf*, v. 3116-3119 (A. Crépin, pp. 876-877) [voir *supra* note 8] : A Crépin précise que *scildweall* peut être compris comme un singulier ou comme un pluriel (l'abri d'un seul bouclier ou la protection des boucliers unis). Il signale, en outre, une possible interprétation du vers 3119, selon laquelle les flèches seraient déclenchées par des "cordes" (*strengum*) ; cf. *supra*, note 8.

²⁸ *Énéide*, 12 / 284, cité par Crépin, p. 879.

²⁹ *Testudo* est glosé par v.a. *scildweall*, *scildhreða* (Wright's *Voc.* II, 96, 31).

³⁰ Un texte du *Christ* v. 673-676 reprend cette image : "La phalange des archers, / les tireurs, sur le rempart de boucliers, dardent / des volées de flèches dansantes (*gargetrum* / *ofer scild-hreadan sceotend sendað* / *flacor flan-geweorc*). Un passage de *The Battle of Maldon* v. 70-71 évoque aussi ce vol meurtrier : "Nul d'entre eux ne pouvait atteindre l'autre / sauf quand un vol de flèches faisait s'abattre la mort" (*Ne mihte hyra ænig oðrum derian / buton hwa ðurh flanes flyht ful gename*) [E.V. Gordon, éd., Manchester University Press, 1976 ; trad. Crépin, *Beowulf et Alentours*, Greifswald : Reineke Verlag, 1998, p. 101].

³¹ La flèche de l'archer revêt déjà "la plume de l'aigle" dans le *Rig-Veda* (6, 75, *véd.* 216, trad. Louis Renou, cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 359, col. 1).

Mais ce n'étaient pas de véritables oiseaux. C'étaient des serpents dont le dard se révélait mortel, c'étaient des "vipères de bataille". Comme celui de *Judith*, le poème d'*Elene* décrit

(...) herga gring
syððan heo earhfære ærest metton.
On ðæt fæge folc flana scuras,
garas ofer geolorand on gramra gemang
hetend heoru-grimme, hilde-nædran,
ðurh fingra geweld forð onsendan (115-120)
[le massacre des troupes
dès que, de la volée des flèches, elles furent l'objet.
Sur les voués à la mort, des pluies de traits,
des javelots contre le jaune pavois, en la mêlée des acharnés,
[tombaient], vipères de bataille, [que] les féroces ennemis,
de toute la vigueur de leurs doigts, lançaient dans les airs]³².

Toutefois, l'arc et la flèche ne sont pas réservés à la guerre entre tribus ou nations ; on les retrouve associés, au sein du combat spirituel qui met aux prises l'homme et le démon :

(...) Wroht bora
in folc Godes forð onsendeð
of his brægd-bogan biterne stræl).
[L'Accusateur,
dans le temple de Dieu, envoie,
de son arc tendu, un trait amer]³³.

C'est la "pointe empoisonnée"³⁴ du satanique archer qui tue la vie de l'âme.

Si l'arc et la flèche sont complémentaires, au sein de la vie guerrière, comme au plus profond de la vie spirituelle, comment ne le seraient-ils pas au cours de la vie amoureuse ?

On sait que l'Antiquité gréco-latine célèbre Eros, bandant son arc infallible en prenant appui sur son genou : cette attitude de l'Amour, pointant sa flèche, aurait été inventée par le

³² Traduction d'Yvonne Bridier, dans M.-M. Dubois, *La Chronique d'Ingulf*, Nancy : AMAES/ GRENDEL 4, 2000, pp. 322-323. Le geste du tireur aux doigts vigoureux est ici parfaitement rendu. Et la prompte inéluctabilité de la mort, au "jour fatal, rapide comme la flèche" (*flan hred dæg*, selon *The Riming Poem* v. 72, Krapp-Dobbie, éd., p. 168) rappelle l'image biblique : "Mes jours ont couru plus vite que la navette" (Job 7, 6).

³³ *Christ* v. 763-765, Colette Stévanovitch, éd., p. 446 (*Wroht bora / in folc Godes forð onsendeð / of his brægd-bogan biterne stræl*).

³⁴ *Ibid*, v. 768 : *attres ord*. Ce texte évoque le passage, quasi identique, de *Beowulf* v. 1742-1747, cf. Crépin, p. 259 et 760. On rapprochera également les vers 383-386 de *Juliana*, où Satan doit battre en retraite devant le "vaillant guerrier du Seigneur qui, résistant à l'attaque des flèches, [...] dresse [...] le saint écu, l'armure spirituelle" (*modigne metodes ceman / wið flanðræce [...] hefeð [...] haligne scyld, gæstlic guðreafe*).

sculpteur grec Lysippe (IV^e siècle av. J.-C)³⁵ ; et de nombreux Cupidons tireurs figurent sur la maison de Lucrèce à Pompéi³⁶. En poésie, les *tela Cupidonis* sont particulièrement célébrés par Catulle, Tibulle et surtout Ovide³⁷.

D'après les *Brahmana*, c'est le plus ancien des dieux hindous, Kama, qui, armé d'un arc en canne à sucre et portant un carquois à cinq flèches, a fait naître dans l'esprit du Créateur³⁸ le désir impérieux de ne plus être seul, et qui, par son tir imparable³⁹, a fait naître aussi la passion dans les cœurs humains.

Quasi universelle est la symbolique de l'arc, qui contient à la fois la force, jointe à l'élan, du désir sexuel⁴⁰ et l'emblème phallique de sa partenaire, la flèche, qui pénètre la cible ou s'enfonce au creux du carquois.

Dans les traditions japonaises, on rencontre fréquemment ce double principe mâle, prêt à féconder le réceptacle féminin⁴¹. Quant au philosophe grec, Alexandre d'Aphrodisias, qui dirigea le Lycée d'Athènes entre 198 et 211, il écrivait : " L'amant [arc tendu] voit et désire en même temps ; et ce sentiment lui fait émettre des rayons continus qui vont à l'objet de son désir. Ces rayons peuvent se comparer à des flèches que l'amant tirerait sur l'aimée"⁴².

Curieusement, la sagesse anglo-saxonne exploite à son tour ce champ métaphorique. Une maxime, perdue dans les axiomes de la poésie gnomique, affirme :

Boga sceal stræle. Sceal bam gelic
mon to gemæccan
[L'arc se doit à la flèche. Tel ce double engin,
l'homme se doit à la femme.]⁴³

³⁵ Il est l'auteur de l'*Eros* de Thespies (Béotie) [cf. A.F. Sabot, *Ovide, poète de l'Amour*, Paris : Ophrys, 1976, p. 261].

³⁶ *Ibid*, p. 261.

³⁷ H. Bornecque et Ph. Heuzé, éd., *L'Art d'aimer*, Paris : les Belles Lettres, 1994, 8^e éd., 3^e tirage 2002 ; H. Bornecque et H. Le Bonnisc, *Les Amours*, Paris : Les Belles Lettres, 1995 ; H. Bornecque, éd., *Les Remèdes à l'amour*, Paris : Les Belles Lettres, 1930, 2^e éd. 1961.

³⁸ Au XIII^e siècle, des miniatures européennes et chrétiennes représentent également le Dieu Créateur, portant symboliquement dans ses mains un arc et des flèches (Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris 1964, et C.G. Jung, *Métamorphoses et tendances de la libido*, trad. de Vos, Paris, 1927, p. 314).

³⁹ Chevalier, *op. cit.*, p. 61, col. 2.

⁴⁰ Nadia Julien, *Dictionnaire des Symboles*, Allier (Belgique) : Marabout, 1989, p. 40. — Le symbolisme sexuel trouve même une preuve lexicale dans l'extension de sens qu'a pris le verbe "bander", appliqué à l'arc (fin XIII^e siècle), puis aux nerfs (1580), enfin, vulgairement, au membre viril (1587).

⁴¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 359, col. 2 — Les glyphes indiens (arc et flèche) et l'écriture pictographique d'Amérique du Nord ont la même représentation (I. Scharz-Winklhafer et H. Bichermann, *Le Livre des signes et symboles*, Paris : Grancher, 1992, pp. 56-57 et 66-67).

⁴² Cité par Guy de Tervarant, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Genève, 1959, p.186. Cette citation, qui évoque à la fois l'arc et les flèches, contient une allusion aux "rayons" de l'amour, que j'ai mentionnés en note 24. Notons que la flèche d'Apollon est aussi qualifiée de "rayon solaire, élément fécondant" (Chevalier, *op. cit.*, p. 61, col. 1).

⁴³ Krapp-Dobbie, éd., *op. cit.*, p. 162, v. 153-154). — Cette maxime est tirée de la section III des *Vers gnomiques* (appartenant à l'*Exeter Book*, f° 88b-92b) qui renferme des sentences moralisatrices, affectives et même religieuses (vers 138-204). Elle ne se rattache pas directement au texte qui introduit la version C de la *Chronique*

La formule est quelque peu mystérieuse.

Si je donne à *sceal* le sens de "se doit à", c'est que le verbe me paraît conserver ici toute sa valeur primitive, non seulement son "sens originel 'j'ai une dette, je dois', mais sa pleine "connotation d'obligation morale"⁴⁴.

De son côté, *gelic*⁴⁵ (tel, semblable) est un adjectif qui introduit une comparaison étroite entre l'être humain mâle et le couple indissociable "arc / flèche", c'est-à-dire "désir / pénétration", conjoints dans l'acte sexuel – acte que le sage conçoit comme l'accomplissement d'un devoir sacré à l'égard de⁴⁶ la femme, compagne ou épouse, *gemæcca*⁴⁷.

Autrement dit, l'amant, engagé envers l'amante, est moralement obligé de céder à la pulsion érotique.

anglo-saxonne (conservé dans le Cotton Ms. Tiberius B. i, British Museum f°115 sq, Dorothy Whitelock, éd., *Sweet's Anglo-Saxon Reader*, Oxford : Clarendon Press, 1992, pp. 174-175), dont les aphorismes, beaucoup plus didactiques, relèvent de l'évidence ou de la coutume.

⁴⁴ A. Crépin, *Deux mille ans de langue anglaise*, Paris : Nathan, 1994, p. 82. — Colette Stévanovitch (*Manuel d'histoire de la langue anglaise*, Paris : Ellipses, 1997, p. 87) rend l'infinitif *sculan* par "être dans l'obligation de". Ce sens d'obligation est encore renforcé lorsque, comme ici, *sculan* est employé seul sans complément verbal (cf. Bosworth-Toller, p. 845, col. 1, § 3). Il semble donc que la valeur moralisatrice de *sceal* soit évidente dans cet exemple. En revanche, dans les extraits gnomiques du Cotton MS. Tiberius B. i, *sceal* indique plutôt la nécessité naturelle, coutumière ou légale ; il est alors l'équivalent de "must", et souvent le verbe "to be" est sous-entendu (Whitelock, *op. cit.* p. 280, n°1) ; d'où la version, peu satisfaisante, donnée par Bosworth-Toller, p.115, col. 1 : "A bow shall be for an arrow".

⁴⁵ La fonction adjectivale de *gelic* dans ce contexte ne peut être mise en doute. Son sens est celui de "tel, semblable" et non de "comparable", sens non attesté pour ce mot d'ailleurs en vieil-anglais où "comparaison" se dit *widermettenness* (Bosworth-Toller, p. 1254, col 2). Il serait, en outre, erroné de donner à *gelic* une valeur adverbiale (celle de "également") qu'il n'a pas. En effet, la maxime n'établit en aucune façon un parallélisme entre l'arc et l'homme, la flèche et la femme, comme le laisserait entendre la traduction : "A bow must have an arrow ; a man must to his mate" (Bosworth-Toller, p. 412, col. 2) ; cette version tronquée néglige de rendre le segment *bam gelic* (semblable à eux deux) qui pose problème.

⁴⁶ *To* a peut-être ici une valeur intensive. En effet, *sceal to gemæccan* (datif avec préposition) fait pendant à *sceal stræle* (datif sans préposition) ; mais il est vrai que le respect de la métrique peut aussi exiger l'emploi de *to*.

⁴⁷ Eve est la *gemæcca* d'Adam (Gen. 4, 1) et Marie, celle de Joseph (Matt.1, 24). — Par assimilation avec les maximes descriptives du Cotton MS. Tiberius B i, (cf. *supra*, note 42), R.K. Gordon (*Anglo-Saxon Poetry*, London : Dent, 1967, p. 312) comprend : "The bow shall be for the arrow ; to both alike shall man be a companion". Ici, l'emploi de "alike", à la fois adjectif et adverbe, introduit l'ambiguïté que je dénonçais *supra* note 44 ; et l'on songe à une équivalence "arc / homme", "flèche / compagnon". Mais c'est *gemaca* et non *gemæcca* qui désigne de préférence le "conjoint" ou le "camarade", bien que les deux termes puissent s'appliquer indifféremment aux deux sexes. Toutefois, si cette interprétation était retenue, la connotation affective qui s'attache au mot *gemæcca* évoquerait le sentiment très fort, "l'émotion du cœur", *breostwylm* (*Beowulf* v. 1877), qu'un héros anglo-saxon pouvait éprouver pour un compagnon d'armes (Crépin, éd. *Beowulf*, p. 771). A ceci près, toutefois, que le "compagnon d'armes" se nomme *gesið* (*Beowulf*, v. 1297), ou à la rigueur *geselda* (*Beowulf*, v.1984), *eaxl-gestealla* (*Beowulf*, v. 1326), ou même *geneat* (*Cadmon*, v. 15). — Enfin, si l'on comprend que l'homme doit être le compagnon inséparable du couple "arc / flèche", comme l'arc est inséparable de la flèche, la maxime désignerait évidemment le "guerrier" dont les dénominations précises et multiples seraient à coup sûr préférées à *man*, terme vague ou générique.

Certes, les Anglo-Saxons étaient familiers des textes classiques latins, consacrés à la gloire de Cupidon⁴⁸, mais la source la meilleure et la plus suivie restait encore la Bible. Or, l'Ecclésiastique⁴⁹ 26, 15 contient un apophtegme qui rappelle la métaphore antique :

Contra omnem sagittam aperiet pharetrum
[Fille effrontée [...], "à toute flèche ouvre le carquois"]⁵⁰

L'homme, exerçant sa virilité, est bien vu comme l'arc, décocheur d'une flèche que recueille le corps de la femme, séduite ou séductrice⁵¹.

La complémentarité parfaite est évidente. Mais le rôle, joué par ce double engin, est loin d'être uniquement complémentaire. Il atteint, nous l'avons vu, des dimensions qui dépassent les limites habituelles : l'arc bénéfique, propulseur d'une flèche fécondatrice ouvrière de vie, est aussi l'arme funeste qui provoque une blessure fatale, porteuse de mort. Le symbole duel se fait l'unique englobant de chaque destinée ; il part des origines de l'être pour en déterminer la fin ; en définitive, il recouvre toute l'existence humaine.

Marguerite-Marie Dubois
Professeur émérite (Université de
Paris IV-Sorbonne)

⁴⁸ Ovide, chantre principal de l'Amour, connaissait une grande faveur auprès d'Aldhelm, d'Æthelwulf et surtout d'Alcuin (J.D.A. Ogilvy, *Books known to the English, 597-1066*, Cambridge Mass. : Mædieval Academia of America, 1967, pp. 210-211).

⁴⁹ Ce livre deutéro-canonique n'appartient pas au canon juif. "L'Ecclésiastique" (= Livre de l'Assemblée) est l'appellation que lui a donnée en latin St Cyprien (III^e siècle) et qui figure dans la *Vetus Itala* comme dans la Vulgate. En grec, le Livre s'appelait (51, 30) : "Sagesse de Jésus, fils de Sira" = Ben Sira, auteur de l'ouvrage écrit entre 190 et 180 av. J.-C. Voilà pourquoi les modernes préfèrent la dénomination : "Le Siracide".

⁵⁰ Traduction de G. Passelecq et F. Paswick, *Table pastorale de la Bible*, Paris : Lethielleux, 1974, p. 742, col. 1). — En vieil-anglais, le carquois se disait *cocer* (Wright's *Voc.* 84, 31).

⁵¹ Il se trouve qu'en 1974, Pier Paolo Pasolini, qui adaptait pour le cinéma l'un des célèbres *Contes des Mille et Une Nuits*, nous a livré une image, libertine et fort irrévérencieuse, du tir de l'Amour vers le sein de l'Aimée, dont la symbolique illustre parfaitement l'adage biblique. (Voir cette reproduction dans l'hebdomadaire *Marianne*, n° 350, 5-11 janvier 2004, p. 25). L'article, ainsi illustré, est signé par Abdelwahab Meddeh, professeur à l'Université de Paris X.

Beowulf et Hunferth, personnages contrastés et complémentaires

Dans le chef-d'œuvre de la poésie vieil-anglaise, Beowulf et Hunferth échangent, devant le roi Hrothgar, une sorte d'altercation qui semble faire d'eux des adversaires irréconciliables. Or voici qu'à Beowulf, partant affronter l'ogresse homicide, Hunferth¹ confie, pour l'aider, sa propre épée. Les deux guerriers se reconnaîtraient-ils solidaires, complémentaires ?

Hunferth apparaît alors que le roi danois Hrothgar accueille Beowulf. Le roi rappelle l'exil offert autrefois par les Danois au père de Beowulf, Ecgtheow, coupable d'avoir tué Heatholaf : Beowulf vient payer une dette de reconnaissance (cf. le « La Fayette, nous voici... » des États-Unis venant aider la France en 1917). Les Danois reprennent espoir, c'est la fête au Palais de Hrothgar, unissant Danois et nouveaux arrivants. Brusquement

Hunferth prit la parole, fils d'Ecglaf.
Il était assis aux pieds du seigneur des Scildiens (499-500),

c'est-à-dire auprès du roi des Danois, Hrothgar. Hunferth évoque alors la compétition entre Beowulf et Breca, pariant de tenir seuls en mer toute une semaine. Breca sut regagner la rive de sa patrie, il fut le vainqueur.

Je m'attends donc de ta part au pire résultat
[...] si de Grendel tu oses
rien qu'une nuit soutenir l'affrontement. (525-28)

Le début de la réplique de Beowulf est courtois (... « Hunferth mon ami » 530b). Beowulf reprend le récit de la compétition - « fol engagement » de jeunes adolescents. Séparé de Breca, Beowulf eut à lutter contre des fauves de l'océan. Après cette justification, qui montre en lui un intrépide tueur de monstres, Beowulf attaque Hunferth personnellement. Il

¹ J'écris Hunferth avec un *h*, comme le copiste du manuscrit. Le *h*- initial était, comme en anglais de toute époque, instable, souvent muet et donc souvent ajouté à tort, comme ici, puisqu'Hunferth porte l'allitération «vocalique». Les noms propres en *H*- sont nombreux dans *Beowulf* ; Unferth serait le seul en *U*-.)

lui reproche sa couardise, sa responsabilité dans la mort (réelle ou imminente) de ses frères (les Danois, victimes de Grendel) (587-88a).

Être responsable de la mort d'un frère causait, dans la société héroïque décrite dans *Beowulf*, la pire des situations. Il y avait le fratricide commis volontairement par Caïn, mais il existe aussi des fratricides involontaires, aux conséquences tout aussi funestes. Le grand-oncle de Beowulf, le roi Hrethel, mourut de chagrin, son fils aîné ayant été tué accidentellement par le puîné:

C'était une agression sans possible dédommagement, souillure criminelle pesant sur le cœur et l'esprit car, quoi qu'on pût faire, le prince privé de vie resterait invengé. (2441-43)

Le reproche de fratricide, consommé ou menaçant, que lance Beowulf à Hunferth, est bien plus terrible que celui d'infériorité physique que lui a lancé Hunferth.

Après cet échange dramatique Hunferth n'est plus mentionné, ni pendant la lutte de Beowulf et de Grendel, ni durant les chevauchées et les chants célébrant la victoire de Beowulf. Il réapparaît lors du second festin, où la reine offre, à nouveau, rituellement la coupe de fraternité à tous les membres du clan et à leurs alliés. Le poète revient alors sur l'accusation lancée par Beowulf, après avoir fait une allusion à la trahison du neveu du roi Hrothgar, Hrothulf

Alors s'avança Wealhtheow
coiffée d'un diadème d'or elle alla
jusqu'à la place où les deux nobles princes
siégeaient, l'oncle [Hrothgar] et le neveu [Hrothulf].
Ils n'avaient pas encore rompu leur alliance,
leur réciproque confiance. Là, de même, Hunferth le parleur officiel était assis,
aux pieds du maître des Scildiens. Tous avaient confiance en ses pensées,
lui croyaient du courage bien qu'à ses proches il eût dérobé
son secours en plein jeu de la bataille. (1162b-68a)

Le passage confirme l'antithèse d'Hunferth et de Beowulf. Beowulf, loyal vassal de son oncle le roi Hygelac, est à l'opposé de Hrothulf, qui luttera contre son oncle le roi Hrothgar. De même le courageux Beowulf est à l'opposé d'Hunferth dont l'éloquence cache la couardise - couardise partagée par tous les Danois (sauf les vieux, Hrothgar et ses vétérans, hors jeu).

Je traduis *Hunferþ þyle* (1165) par « Hunferth le parleur officiel », employant le terme qui désigne une fonction dans certaines sociétés traditionnelles. Hunferth occupe une position

officielle importante - d'où sa place auprès du roi et des princes. Son discours à Beowulf était le troisième et dernier interrogatoire imposé à l'étranger Beowulf débarqué sur le territoire danois : « Es-tu ce Beowulf qui se mesura avec Breca ? » (506). Les deux précédents interrogatoires avaient été menés, le premier par le gardien des côtes danoises, le second par Wulfgar. On note la progression hiérarchique : le gardien anonyme, le noble Wulfgar (348), et finalement Hunferth, parleur officiel, assis aux pieds du roi. L'hostilité de la tirade d'Hunferth a une double explication. Elle cherche officiellement à révéler les défauts de l'étranger. Elle est cependant excessivement hostile :

L'expédition de Beowulf,
du courageux marin, lui déplaisait fort
car il n'admettait pas qu'un autre homme
eût jamais ici-bas plus grand souci de gloire,
sur cette terre médiane, que lui-même. (501b-505)

Hunferth, comme il arrive souvent, mêle fonction officielle et sentiments personnels, devoir et jalousie. Il devine en Beowulf l'idéal qu'il prétend lui-même incarner.

Voilà ce qui éclaire son retournement inattendu, lorsque Beowulf s'apprête à affronter l'ogresse. Beowulf prend soin de s'équiper puissamment afin de résister aux monstres qui peuplent la lagune où se tapit l'ogresse:

Ce ne fut pas alors le moindre des soutiens
que celui que lui prêta dans le besoin le parleur de Hrothgar.
Le glaive-à-manche de ce dernier avait pour nom Hrunting.
C'était l'un des bijoux d'antiques trésors.
Sa lame était d'un fer où se jouaient des veines de venin,
trempé du sang des combats. Jamais dans la mêlée ne faillit-elle
à qui la brandissait bien en main
au cours des dangereuses expéditions qu'il osât entreprendre
parmi les ennemis rassemblés. Ce n'était pas la première fois
qu'elle eut à faire prouesse.
Le fils d'Ecglaf expert en exploits
ne pensait certes plus à ce qu'il avait dit
échauffé par le vin partagé, quand il prêta cette arme
à plus noble escrimeur. Lui-même n'osa pas
risquer sa vie à lutter contre les vagues,
à montrer sa bravoure. Il y perdit de sa gloire,
son renom de héros. Il n'en fut pas de même pour son partenaire
une fois qu'au combat il se fut préparé. (1455-72)

Le passage clôt la « section » XXI. Il reprend ce que nous savons du caractère d'Hunferth en y ajoutant l'échauffement du vin - détail aussi conventionnel que réel des

festins qui souvent dégénéraient en bagarres. Le passage insiste sur la qualité de l'épée. Elle est la seule, avec l'épée de Beowulf, à porter un nom. L'épée de Beowulf s'appelle Nægling (2680) « Qui cloue (l'adversaire) », celle d'Hunferth, Hrunting « qui pénètre » (cf. *hrinden* dans l'Énigme à double sens, décent et érotique, de *Riddle 54*). Le glaive est le compagnon du guerrier (cf. la devise médiévale *Deo duce, ferro comite*), son autre soi-même. Hrunting, cependant, malgré son caractère singulier (*hæft-mece*, cf. le *hepti-sax* de l'Islandais Grettir), se révélera incapable de pénétrer le cuir de l'ogresse (1522b-28) : seule « l'antique épée de géant » (1558a) de l'ogresse elle-même pourra briser la nuque du monstre femelle. Hrunting serait-elle comme son maître, forte en apparence, faible à l'action ? Ce n'est pas l'avis de Beowulf qui constate seulement la défaillance de Hrunting « bien que cette arme fût de qualité » (1660b). En rendant son arme à Hunferth, Beowulf multiplie les éloges (1807-1812). Sa propre épée, Nægling, devait faillir elle aussi dans le duel avec le dragon (2680b-82a).

Nous sommes amenés à nuancer l'opposition entre Beowulf et Hunferth, à voir en Hunferth un Beowulf de façade, sans réalité puisque sans réel courage. L'image des deux guerriers est identique. Eux seuls dans le poème ont une épée qui porte un nom. Et les noms de leurs pères se répondent : Ecg-theow (« serviteur de l'épée », c'est-à-dire guerrier par excellence), père de Beowulf ; Ecg-laf (« survivant au jeu de l'épée », c'est-à-dire vainqueur), père d'Hunferth. Les deux patronymes ont pour premier thème l'épée, *ecg*. Quand Beowulf rend à Hunferth son épée, il le fait « au fils d'Ecglaf » (1807-1808). Beowulf et Hunferth campent deux figures à la fois contrastées et complémentaires dans la première partie du poème comme, dans la seconde, Beowulf et Wiglaf, le vieux roi et le jeune prince - mais, cette fois, tous deux valeureux. Wig-laf, qui secourt Beowulf, porte un nom parallèle à celui de Heatho-laf, le premier thème, *wig*, étant synonyme de *heatho*, « bataille » : « qui survit à la bataille », donc vainqueur. Heatholaf, on s'en souvient, fut jadis tué par le père de Beowulf. Ici encore, contraste et complémentarité. La technique se retrouve dans l'entrelacs asymétrique qui se joue sur les plaques de boucles de ceinture de Sutton Hoo et de Taplow.

André Crépin
Membre de l'Institut

La complémentarité du roi et de l'évêque dans les romans en vers *Athelston* et *The Sege of Melayne*

Les romans en vers *Athelston*¹ et *The Sege of Melayne*², datés approximativement de la fin du XIV^e ou du début du XV^e siècle, semblent, en première lecture, avoir peu de points communs. Le premier, classé par Jonathan Burke Severs parmi les romances³ dérivés de légendes d'origine anglaise⁴, raconte comment le roi Athelston, abusé par les propos mensongers d'un courtisan jaloux, condamne à mort injustement le meilleur de ses vassaux. Fort heureusement, un Jugement de Dieu disculpe l'innocent et démasque le traître. Le second, rangé par Severs parmi les romances relevant du cycle de Charlemagne⁵, célèbre les exploits des chevaliers chrétiens venus sous la conduite du roi Charles reprendre Milan aux Sarrasins.

Une condamnation injuste d'un côté, une guerre sainte de l'autre. Les deux ouvrages traitent, à n'en pas douter, de sujets très différents. Sur le plan structural, ils présentent, cependant, d'étonnantes similitudes. Tous deux, en effet, mettent en scène un roi et un évêque qui, après s'être violemment querellés, se réconcilient et oeuvrent de concert à l'accomplissement d'une tâche commune : la punition du traître dans *Athelston*, la reprise de Milan dans *The Sege of Melayne*. Dans les deux romances, le roi et l'évêque se révèlent, par-delà les oppositions de surface, comme des personnages complémentaires, chacun contribuant, selon les qualités et les attributions qui lui sont propres, au maintien ou au rétablissement d'un équilibre considéré comme salutaire.

C'est cette complémentarité que nous nous proposons d'explorer dans l'article qui suit. Pour la clarté de l'exposé, les deux oeuvres seront envisagées successivement. Les similarités apparaîtront ainsi de manière progressive et, nous semble-t-il, moins artificielle.

¹ A. Tronce, éd., *Athelston. A Middle English Romance*, London : Oxford University Press, 1951 [Early English Text Society, o.s. 224].

² Sidney J. Herrtage, éd., *The Sege off Melayne and the Romance of Duke Rowland and Sir Otuell of Spayne*, London : Trübner, 1880 [Early English Text Society, e.s. 35].

³ Nous employons ici le terme "romance" dans le sens défini par André Crépin et Hélène Taurinya Dauby, *Histoire de la Littérature anglaise du Moyen Âge*, Paris : Nathan, 1993, p. 95.

⁴ Jonathan Burke Severs, éd., *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1500*, vol. 1, *Romances*, New Haven : The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1968, pp. 33-34.

⁵ *Ibid.*, pp. 92-94.

Récapitulons tout d'abord brièvement les événements qui forment la trame narrative d'*Athelston* :

Quatre hommes se rencontrent dans une forêt. Ils échangent un serment de fraternité. L'un d'eux, Athelston, devient roi d'Angleterre. À l'aîné de ses frères, Wymound, il donne le comté de Douvres, au second, Egelond, le comté de Stane, au troisième, Alryke, l'archevêché de Canterbury. Jaloux d'Egelond, Wymound l'accuse de comploter la mort du roi. Abusé par les paroles du traître, Athelston condamne Egelond et sa famille à mort. La reine, alors enceinte, tente d'intervenir en faveur des accusés. Athelston lui répond par un coup de pied au ventre. Elle accouche d'un enfant mort-né. Informé des événements par un messenger de la reine, l'archevêque Alryke quitte précipitamment Canterbury pour se rendre à Westminster. À son tour, il intervient en faveur des accusés. Voyant que ses prières n'ont aucun effet sur le souverain, il menace : si Athelston refuse de lui remettre les prisonniers, il promet de l'excommunier et de lever contre lui une armée qui dévastera l'Angleterre. Emporté par la colère, Athelston le destitue. Ulcéré, Alryke quitte Westminster. Sur le chemin du retour, il rencontre un groupe de nobles anglais qui, se ralliant à sa cause, se disent prêts à la révolte. Survient alors un messenger d'Athelston qui annonce que le roi se repent, et qu'il abandonne les prisonniers à l'archevêque. Alryke absout Athelston : le roi et le prélat sont réconciliés. Soucieux de faire éclater la vérité sur une affaire qui demeure obscure, Alryke soumet alors Egelond et sa famille à une ordalie consistant à marcher sur neuf socs de charrue chauffés à blanc. Ils sortent indemnes de l'épreuve : leur innocence est prouvée. À l'issue de l'ordalie, l'épouse d'Egelond est prise de saignements de nez, et donne naissance à un enfant mâle. L'enfant du miracle est baptisé Edmund, et le roi en fait son héritier. Sur les ordres du roi, Wymound est à son tour soumis au Jugement de Dieu : il s'écroule. Condamné à mort, il est exécuté pour la plus grande joie de tous.

Ce résumé permet de distinguer dans le récit quatre grandes étapes, que nous retrouverons dans *The Sege of Melayne* :

- Le roi est abusé par un mauvais conseiller (Wymound).
- Le roi prend une mauvaise décision (condamner Egelond).
- L'archevêque contraint le roi à revenir sur sa décision.
- L'archevêque et le roi, réconciliés, agissent ensemble pour rétablir la vérité et la justice.

Le royaume est sauvé parce qu'Athelston a enfin accepté de collaborer avec Alryke : c'est donc que celui-ci possède dans son jeu un certain nombre d'atouts dont le roi ne dispose pas. Afin de déterminer la nature de ces atouts, nous nous pencherons successivement sur chacun des deux personnages.

Le résumé présenté ci-dessus — nécessairement schématique — ne rend pas véritablement justice au roi Athelston. Vis-à-vis d'Egelond, qu'il condamne injustement, vis-à-vis de la reine, qu'il frappe brutalement, il se comporte en tyran. Le personnage, cependant, est plus complexe qu'il n'y paraît. Au début du récit, après avoir énuméré les dons dont il a comblé ses trois frères, l'auteur le présente comme un bon roi :

þus avaunsyd he hys broþer þorwh Goddys gras,
And Athelston hymseluen was
A good kyng and a ryche. (58-60)
[C'est ainsi qu'il promut ses frères par la grâce de Dieu. / Athelston, était,
quant à lui, / Un bon roi, très puissant].

L'expression "good kyng" réapparaît au vers 576, au moment où Athelston s'apitoie sur le sort d'Egelond et de sa famille, qu'Alryke a résolu de soumettre à l'ordalie :

þanne sayde þe good kyng Athelston :
'An hard doome now is þis on :
God graunte vs alle weel to spede !' (576-578)
[Alors, le bon roi Athelston dit : / "C'est là jugement sévère. / Que Dieu soit
avec nous!"]

Dans les quelque cinq cents vers qui séparent ces deux citations, en revanche, l'adjectif "good" n'apparaît pas une seule fois en association avec Athelston. Durant toute cette partie du récit, en effet, le roi se montre indigne de ce qualificatif. À la source de ce changement— heureusement provisoire — se trouve un défaut incompatible avec un juste exercice du pouvoir. Cette faille dans le caractère d'Athelston se manifeste dès la scène de la pseudo-dénonciation (v. 121-177). Sans mettre un instant en doute les accusations de l'infâme Wymound, le roi jure la mort d'Egelond :

þanne swoor þe kyng be cros and roode :
'Meete ne drynk schal do me goode,
Tyl þat he be dede ;
Boþe he and hys wyff, hys soones twoo,
Schole þey neuere be no moo
In Yngelond on þat stede.' (169-174)
[Alors, le roi jura par la croix et le crucifix : / "Je ne toucherai ni breuvage ni
nourriture / Tant que je le saurai vivant. / Lui, sa femme et ses deux fils !
Qu'ils disparaissent à tout jamais ! / De cette terre d'Angleterre !"]

Le roi est irascible : c'est là sa grande faiblesse. La formule employée aux vers 170-171 mérite un commentaire : fréquente dans les romances des XIV^e et XV^e siècles, elle constitue un cri de vengeance caractéristique des mauvais princes⁶. Ainsi, c'est par le même serment que le méchant comte de *Sir Degrevant*, père de Mélidor, jure de faire payer à sa fille le déshonneur qu'elle lui a infligé en s'éprenant de son ennemi⁷ :

þan þe Erle wexe wode,

⁶ Pour un inventaire des occurrences de cette formule dans les romans en vers du Moyen Âge tardif, voir Julius Zupitza, "Die Romanze von Athelston", *Englische Studien* 14, 1890, p. 366, n. 170.

⁷ L.F. Casson, éd., *The Romance of Sir Degrevant*, London : Oxford University Press, 1949, p. 104 (Early English Text Society, o.s. 221).

And swore by bane and by blode :

'þar sall na mete do me gud

Or I se þe dy !' (1753-1756)

[Alors le Comte, au comble de la rage / Jura par les os et le sang : / "Je ne toucherai aucune nourriture / Tant que je ne t'aurai pas vue mourir!"]

Par opposition au roi, qui gouverne au gré de ses passions, l'archevêque Alryke se montre calme et mesuré. Informé par un message de la reine de la conduite insensée d'Athelston, il est envahi de tristesse :

Or he þe lettre hadde halff iredde,

For dool, hym þouhte, hys herte bledde ;

þe teeres fyl ouyr hys chyn. (366-368)

[Il n'avait pas lu la moitié de la lettre / Que de douleur, lui sembla-t-il, son coeur se mit à saigner. / Des larmes lui coulèrent sur les joues.]

Si Alryke pleure, ce n'est pas seulement par compassion pour Egelond, qui attend la mort dans son cachot, et pour la reine, qui gît dans sa chambre, brisée et humiliée. C'est aussi, et surtout, sur la folie du roi : sur cet abus de pouvoir que constitue la condamnation d'Egelond, et sur ce coup de pied fatal qui prive le royaume de son héritier légitime. Au-delà des destins individuels, c'est l'avenir du pays qui le préoccupe : l'archevêque possède la vision à long terme et le sens politique qui font défaut au roi.

Heureusement, il est encore temps d'agir. Quittant en hâte Canterbury, Alryke arrive à Londres au terme d'une harassante chevauchée. Ayant rejoint le roi qui, comme tous les matins, est venu prier en l'église de Westminster, il s'adresse à lui sur le mode du conseil :

'Goode weddyd broþer, now turne þy rede ;

Doo nouht þyn owne blood to dede,

But hiff it wurþy were.

For hym þat weres þe crowne off þorn,

Lat me borwe hem tyl tomorn,

þat we mowe enquire,

And weten alle be comoun asent

In þe pleyne parlement

Who is wurþy be schent.

And, but hiff he wole graunte my bone,

It schal vs rewe boþe or none,

Be God þat alle þyng lent.' (441-452)

[Mon bon frère, reviens sur ta décision. / Ne mets pas à mort ton propre sang / Avant de savoir si c'est là châtement mérité. / Pour l'amour de celui qui porte la couronne d'épines, / Laisse-moi me porter garant pour eux jusqu'à demain, / Afin que nous puissions rechercher / Et décider d'un commun accord / Dans le cadre du Plein Parlement / Qui mérite d'être châtié. / Si, malgré tout, tu refuses d'accéder à ma demande, / Nous le regretterons tous deux avant l'aube / Par Dieu qui nous a confié toute chose].

Le discours est habile. Le vers 442, "Doo nouht þyn blood to dede" rappelle qu'Egelond, qui a épousé la soeur du roi, est uni à Athelston par les liens du sang. Mais la phrase fait aussi allusion au parricide que le roi vient de commettre. Mettre à mort les deux époux reviendrait à réitérer un acte qui constitue seulement un péché mortel, mais aussi un suicide politique. Soucieux d'éviter cette catastrophe, l'archevêque propose de substituer au "I" autocratique du roi le "we" de la communauté, qui associe au souverain, d'une part les autorités ecclésiastiques qu'il représente, et d'autre part le Parlement.

Athelston oppose à cette requête un refus catégorique : il démet Alryke de ses fonctions, et l'oblige à déposer sur l'autel sa crosse, sa mitre et son anneau, insignes de sa charge. Dépouillé de ses attributs sacerdotaux, Alryke change de ton. L'heure est désormais à l'intimidation. Contre le roi, il brandit la menace de l'excommunication et d'une invasion étrangère. L'archevêque se révèle dès lors comme un contre-pouvoir, seul capable de s'opposer aux abus du roi. Ayant proféré ces menaces, il quitte l'église, et reprend la route de Canterbury. En chemin, il rallie à sa cause un groupe de nobles anglais, qui se disent prêts à la révolte :

'þouh he be kyng and were þe crown,
We scholen hym sette in a deep dunioun :
Oure crystyndom we wole folewe.' (528-530)
[Il a beau être roi et porter la couronne / Nous le jetterons au plus profond
d'un cachot. / La chrétienté sera notre bannière.]

Puisque, par malheur, royauté et chrétienté sont dissociées, c'est la fidélité au Christ qui prend le pas. Dès lors, le roi est perdu. Son autorité n'est plus rien si elle n'est pas confortée par celle de l'archevêque. C'est à ce moment critique qu'Athelston retrouve, par un revirement subit coutumier de ce type de romance, le bon sens qui l'avait abandonné. À peine les nobles se sont-ils déclarés en faveur de l'archevêque qu'un messenger du roi survient : Athelston, revenu sur sa décision, demande le pardon d'Alryke et lui confie les accusés.

La scène de la pénitence publique du souverain (v. 547-554) concrétise la réconciliation de la royauté et de l'Église. Pouvoir et d'un contre-pouvoir se fondent en une seule autorité, exercée conjointement par le roi et par l'évêque. Fort de cette autorité, chacun va oeuvrer dans les limites du domaine qui lui est propre. Ainsi, puisque Egelond et sa famille ont été remis à l'archevêque, c'est Alryke qui décide de leur sort : ils seront soumis à l'ordalie. C'est, en revanche, au roi qu'il revient de statuer sur le sort de Wymound :

þenne sayde þe goode kyng Athelston :
'Lat hym to þ e fyr gon,
To preue þe treweþe wiþ alle.' (774-776)
Alors, le bon roi Athelston dit : / "Qu'on le soumette à l'épreuve du feu /
Afin que toute la vérité soit faite."

Le roi, décidément redevenu un "bon roi", a bien compris la leçon d'Alryke. Il adopte résolument ses méthodes, qui, inspirées par Dieu, ne peuvent être qu'infaillibles.

Car l'archevêque n'est pas seulement un allié indispensable sur le plan politique. Il est le médiateur obligé entre le roi et le divin. Cette fonction apparaît clairement dans le passage qui rend compte de l'arrivée d'Alryke à Westminster. Le roi est venu, comme tous les matins, se recueillir devant l'autel. Assailli par le doute après la mort de son héritier, il adresse à Dieu cette prière :

God, þat syt in Trynyte,
A bone þat þou graunte me,
Lord, as þou harewyd helle
Gyltles men yiff þat þay be,
þat are in my presoun free,
Forcursyd þere to yelle,
Off þe gylt and þay be clene,
Leue it moot on hem be sene,
þat garte hem þere to dwelle.' (420-428)

[Dieu, qui sièges en Trinité / Exauce ma prière : / Seigneur, tout comme tu délivras les captifs de l'Enfer, / Si ce sont des innocents / Qui sont enfermés dans ma noble prison / Condamnés à hurler leur souffrance, / Si de ce péché ils ne sont pas coupables / Permits que leur innocence se manifeste / À ceux qui les ont fait jeter là.⁸]

Jésus a libéré tous les hommes des geôles de l'Enfer. Si Egelond et sa famille sont innocents, Il doit, à plus forte raison, les délivrer : le roi a bien prié, et il sera entendu. Mais les voies de Dieu sont souvent détournées, et la venue du signe qu'il demande sera différée. Sa prière achevée, Athelston aperçoit soudain, debout dans le chœur, son frère et ami l'archevêque :

And whenne he hadde maad his prayer,
He lokyd vp into þe qweer;
þe erchebysschop sawy he stande.
He was forwondryd off þat caas,
And to hym he wente apas,
And took hym be þe hande. (429-434)

[Lorsqu'il eut fait cette prière, / Il leva les yeux vers le chœur. / Il aperçut alors l'archevêque. / Émerveillé de le trouver là, / Il se hâta vers lui / Et lui prit la main.]

Le vers 432 "He was forwondryd off þat caas" signale le caractère miraculeux de cette apparition soudaine. Alryke est l'envoyé de Dieu, celui qui, par le truchement de l'ordalie, va non seulement susciter le signe demandé, mais aussi réparer ce qui apparaissait comme

⁸ Ces deux derniers vers ne sont pas clairs. Nous suivons, faute de mieux, la traduction d'Edith Rickert, *Early English Romances in Verse : Romances of Friendship*, New York : Cooper Square Publishers, 1967, p. 76.

irréparable : la mort de l'héritier au trône. Prise de saignements de nez à la fin de l'épreuve, Edyff, l'épouse d'Egelond, donne naissance à un enfant. Tous voient dans cet événement étonnant la main de Dieu :

And whanne þis chyld iborn was,
It was brouyt into þe plas;
It was boþe hool and sound.
Boþe þe kyng and bysschop free
þey crystnyd þe chyld, þat men myyt see,
And callyd it Edemound.
'Halff my land,' he sayde, 'I þe geue,
Also longe as I may leue,
Wiþ markys and with pounde,
And al afftyr my dede---
Yngelond to wysse and rede.'
Now iblessyd be þat stounde! (651-662)

[Après la naissance / On apporta l'enfant en un lieu public⁹ / Il était beau et bien membré. / Le roi et le noble évêque / Baptisèrent ensemble l'enfant sous le regard de tous / Et le nommèrent Edmond. / "Tu auras", dit-il, "la moitié de mon royaume / Tant que je serai sur cette terre / Des marks et des livres, / Et après ma mort / Tu règneras sur l'Angleterre". / Bénie soit cette heure !]

Ce jour est, de fait, béni. Tous les regards convergent, vers l'enfant, certes, mais aussi vers le roi et l'archevêque, unis autour du nouveau-né. Athelston et Alryke fabriquent ensemble un prince qui, marqué dès la naissance du sceau de la faveur divine, est digne de porter les espérances de tout un peuple.

Une collaboration étroite entre le roi et l'Église est non seulement souhaitable, mais indispensable à la survie du royaume : Telle est la morale d'Athelston, telle est également l'idée-maîtresse qui sous-tend *The Sege of Melayne*, un roman en vers malheureusement incomplet dont voici un court résumé :

Les Sarrasins ont pris Milan. Charlemagne est averti en rêve de ce désastre par un ange qui lui tend une épée et lui enjoint d'aller délivrer la ville. Le lendemain, Charles trouve l'épée posée sur sa couche, et la montre à ses chevaliers. Survient Sir Alantyne, le gouverneur chrétien de Milan, qui a échappé de peu à la mort, et vient implorer l'aide de Charles. Immédiatement, l'archevêque Turpin exhorte le roi à rassembler ses troupes et à partir au plus vite. Charles lève une armée mais, cédant à l'influence conjuguée de Ganelon, qui a juré la perte de Roland, et de ses pairs qui craignent pour la vie de leur roi, il décide de ne pas en prendre le commandement : C'est Roland qui conduira l'ost chrétien sous les murs de Milan. L'expédition se solde par une cruelle défaite. Les troupes franques sont

⁹ Nous reprenons ici la traduction de *into þe plas* suggérée par Rickert, *Early English Romances*, références citées, p. 81. La traduction "thither" proposée par Trounce nous paraît peu satisfaisante, dans la mesure où ce déictique n'a pas de référent dans le contexte. On pourrait voir aussi en *plas* une erreur pour *palays*.

massacrées. Seuls Roland et trois autres chevaliers, capturés par les Sarrasins, parviennent miraculeusement à s'enfuir. Les quatre rescapés arrivent à Saint-Denis. Ils content leurs malheurs à l'évêque Turpin, puis à Charles. Ganelon conseille au roi de ne pas chercher querelle au Sultan. Indigné, Turpin maudit le conseiller perfide : Charles doit, au contraire, aller sans attendre venger ses chevaliers. L'archevêque lève en trois semaines une armée de clercs, pensant que Charles, de son côté, rassemble ses chevaliers. Ganelon, cependant, conseille au roi de laisser au seul Turpin le soin d'aller reconquérir Milan. Charles se laisse convaincre : il ne partira pas. Furieux, Turpin excommunique le roi et s'apprête à mettre le siège devant Paris. Apercevant du haut des remparts l'armée des clercs menée par le bouillant évêque, Charles se ravise : Il ira combattre les Sarrasins. Il lève son armée de nobles et de barons, et la jonction se fait avec les troupes de Turpin. Le roi et l'archevêque chevauchent ensemble vers Milan. À l'endroit où sont tombés les chevaliers chrétiens de Roland, un autel est élevé et Turpin célèbre une messe. Un miracle se produit alors : du pain et du vin apparaissent sur l'autel. La bataille s'engage. Les Sarrasins tentent une sortie. Turpin est blessé à la cuisse, mais les Sarrasins sont repoussés dans Milan. Le soir, il refuse de montrer sa blessure à Charles. Le lendemain, il est de nouveau blessé, par une lance qui l'a atteint au côté. Son état arrache au roi Charles des larmes de compassion. La bataille tourne à l'avantage des Chrétiens, qui se préparent à prendre l'assaut des murailles de la ville.

Le poème s'interrompt au vers 1602, alors que ces préparatifs vont bon train.

Si *Athelston* donne des leçons de politique, *The Sege of Melayne*, pur produit de la "littérature de croisade"¹⁰, nous transporte dans l'univers de la poésie héroïque. La ressemblance entre les deux oeuvres n'en est pas moins frappante. Abstraction faite du début de l'ouvrage, qui relate les heurs et malheurs de l'expédition de Roland, *The Sege de Melayne* se décompose comme *Athelston* en quatre grandes unités narratives :

- Le roi est abusé par un mauvais conseiller (Ganelon).
- Le roi prend une mauvaise décision (demeurer à Paris).
- L'évêque contraint le roi à revenir sur sa décision, et à faire pénitence.
- L'évêque et le roi, réconciliés, s'unissent pour reconquérir la ville perdue.

Là aussi, le roi et l'évêque se révèlent complémentaires. Cette complémentarité, cependant, n'est pas du même ordre que dans *Athelston*. Considérons le portrait de Charles et de Turpin qui nous est proposé dans *The Sege of Melayne* :

Les vers 1-780 du poème nous présentent un roi Charles bien peu combatif. En dépit de la mission que Dieu lui a confiée, il ne montre aucun empressement à aller délivrer Milan. À l'opposé d'*Athelston*, qui agit trop vite, Charles se distingue par son inertie. Son comportement se résume en un adjectif, récurrent dans ces huit cents premiers vers : Charles

¹⁰ Selon S.H.A. Sheperd, " 'This grete journee' : The Sege of Melayne", Maldwyn Mills, Jennifer Fellows & Carol M. Meale, eds., *Romance in Medieval England*, Cambridge : D.S. Brewer, 1991, pp. 113-131. L'auteur (p. 117) précise que des Croisades furent proclamées jusqu'à la fin du XV^e siècle.

est *still*, à la fois "inactif" et "immobile". Ainsi, alors que l'armée de Roland se dirige vers l'Italie, il demeure à Paris :

þe kyng byleues þare still
With-in þe Cite of Paressche (207-208)
[Le roi ne part pas : Il demeure / En la ville de Paris.]

De même, lorsque Turpin, ayant rassemblé son armée de clercs, le presse de réunir l'ost royal, il décide de suivre le conseil de Ganelon :

That hymselfe solde duelle ther still
And lette the Bischope wende his waye,
Doo at yone Sarasenes that he maye. (651-653)
[Que lui-même (Charles) demeure où il était / Et laisse l'évêque s'en aller /
Affronter les Sarrasins du mieux qu'il pouvait.]

Sur le plan des échanges verbaux, cette inactivité se traduit par une quasi-inexistence du discours de Charles. Ganelon distille son fiel dans l'oreille du roi, Turpin tempête, mais Charles ne dit presque rien. Son discours est tantôt rapporté au style indirect (v. 660-665), tantôt réduit à l'extrême. Ainsi, c'est en un seul vers qu'il exprime les raisons qui le conduisent à abandonner Turpin (vers 666) : "For I will kepe my ryke" ("car je veux protéger mon royaume").

À la torpeur qui semble avoir envahi Charles s'oppose l'ardeur inépuisable de Turpin. L'évêque doit ranimer chez Charles la flamme que les mauvais conseils ont éteinte : il en va de l'avenir de la chrétienté. Charles est l'Élu de Dieu, seul capable de s'opposer à ce suppôt du démon qu'est le Sultan. Ses exhortations demeurant sans effet, Turpin recourt, comme Alryke, à cette arme terrible qu'est l'excommunication, exécutant sous les yeux de Charles le rituel qui rend la malédiction effective (v. 690-693). Le discours qui suit est cinglant :

If Cristyndome loste bee
þe wyte bese casten one the.
Allas, þat þou was borne!
Criste for the sufferde mare dere,
Sore wondede with a spere,
And werede a crown of thorne;
And now þou dare noghte in the felde
For hym luke vndir thy schelde,
I tell þi saule for lorne.
Men will deme aftir thi daye
How falsely þou forsuke thi laye
And calle the kynge of Skorne.' (697-708)
[Si la chrétienté est anéantie / La faute t'en incombera / Hélas, maudit soit le
jour de ta naissance ! / Le Christ a souffert pour toi bien davantage / Percé
d'un cruel coup de lance. / Pour toi il a porté une couronne d'épines, / Et toi,
tu n'oses pas sur le champ de bataille / Pour Lui porter le bouclier. / Ton

âme, je te le dis, est damnée. / Après ta mort, on jugera / De la manière dont, traîtreusement, tu as abandonné ta foi / Et l'on t'appellera le roi des lâches].

En refusant d'endosser son armure de défenseur de la Chrétienté, Charles se condamne à une double mort. Du point de vue de l'éthique héroïque, il perd sa renommée. Du point de vue de la morale chrétienne, il perd son âme. Et de fait, à ce stade du récit, sa foi semble bien chancelante.

Il est significatif que le poème — du moins ce que nous en connaissons — ne contienne pas une seule prière de Charles¹¹. La prière est, dans *The Sege of Melayne*, l'apanage exclusif de Turpin. C'est Turpin qui, après avoir appris la déroute de l'expédition de Roland, adresse à la Vierge un discours qui ressemble fort à une réprimande :

A, Mary mylde, whare was thi myght
 þat þou lete thi men thus to dede be dighte,
 þat wighte and worthy were?
 Art þou noghte halden of myghtis moste,
 Full conceyuede of þe Holy Goste?
 Me ferlys of thy fare.
 Had þou noghte, Marye, hitt bene borne
 Ne had noghte oure gud men thus bene lorne.
 þe wyte is all in the.
 Thay faughte holly in thy ryghte
 þat þus with dole to dede es dyghte.
 A, Marie, how may this bee?' (547-558)
 [Ah, douce Marie, où était ton pouvoir, / Pour qu'ainsi tu aies permis que tombent tes chevaliers, / Ces hommes preux et vaillants ? / Ne te prête-t-on pas un pouvoir illimité, / Toi qui fus conçue de l'Esprit-Saint ? / Comment expliquer ton attitude ? / Si tu n'étais pas née, Marie, / Nous n'aurions pas ainsi perdu nos bons chevaliers. / Tout est de ta faute. / Ils ont combattu pour ta seule cause, / Ces hommes qui sont ainsi lamentablement tombés. / Ah, Marie, comment cela se peut-il ?]

L'évêque tient là un argument solide : Il existe un lien de vassalité entre la Vierge et ses chevaliers, et Marie a manqué à ses devoirs en abandonnant ceux qui la servaient. La leçon portera ses fruits. Plus tard, alors que Charles, qui a enfin pris la tête des armées chrétiennes, affronte en combat singulier le roi Darnadowse, celui-ci tente de le circonvenir : il lui propose deux royaumes contre sa reddition (v. 1036-1041). Sans laisser au roi le temps de répondre, Turpin s'écrie :

A! Charles, thynk appon Marie brighte,
 To whayme oure lufe es lentt.

¹¹ On comparera avec *The Romance of Duke Rowland and Sir Otuell of Spayne* (Sidney, J. Herrtage, éd., *The Sege off Melayne*, références citées, pp. 55-136), où Charles prie très souvent, notamment lors du combat singulier qui oppose Roland et Otuel (v. 487-492, 508-516, 574-576).

And if ever þat þou hade any myghte,
Latt it nowe be sene in syghte
What pouste þat þou hase.
Latte neuer oure kynge with dynt of brande
Be slayne with hone Sarahene hande
Ne ende, Lady, in this place. (1043-1051)
[Ah, Charles, souviens-toi de Marie pleine de grâces, / À qui nous avons
voué notre amour. / Et si tu as quelque pouvoir, / Fais-nous voir,
maintenant, / Toute l'étendue de ta puissance. / Ne permets jamais que, d'un
coup d'épée / Notre roi soit abattu par la main de ce Sarrasin, / Ni qu'il soit
occis, Dame, en ce lieu.]

On peut hésiter sur le destinataire de l'exhortation formulée aux vers 1045-1047. Il semble, dans le sillage des vers 1043-1044, qu'il s'agisse de Charles. Mais elle pourrait tout aussi bien s'adresser à Marie, qui est invoquée dans les trois derniers vers. Elle constituerait dans ce cas une référence à la prière citée ci-dessus (v. 547-558). À Marie, quoiqu'il en soit, ce combat donne une occasion de se racheter, ce qu'elle ne manque pas de faire : Charles finit par avoir raison de son adversaire. Sous ses dehors un peu frustes, Turpin cache un indéniable talent : il s'entend fort bien à manipuler les puissances du Ciel. La relation privilégiée qu'il entretient avec le divin, en outre, se manifeste d'une autre manière, bien plus spectaculaire.

Comme Alryke dans *Athelston*, Turpin est l'homme par qui le miracle arrive. Parvenues aux abords de Milan, les armées de la chrétienté font halte sur le lieu où l'ost de Roland a été décimé. Turpin élève un autel et célèbre une messe en mémoire des chevaliers tombés. Soudain, un événement merveilleux se produit :

He blyssede þe awtere with his hande
And a fayre oste of brede þer appon he fande
þat ever he sawe with syghte.
His chalesse was so full of wyne
There myghte no more hafē gone þer in,
It come fro heuen on highte.
He dide his messe forthe to þe ende
And thankede Gode þat it hym sende
And Marie, His modir bryghte. (892-900)
[De la main, il bénit l'autel : / Il y trouva le plus beau pain / Qu'il ait jamais
vu. / Le calice débordait de vin : / Il n'aurait pu en tenir davantage. / Tout
ceci venait du haut des Cieux. / Il termina sa messe, / Et remercia Dieu qui
lui avait envoyé tout cela / Ainsi que Marie, Sa mère pleine de grâces.]

Le moment est investi d'une très forte intensité dramatique : la messe est célébrée sur une éminence. Tous les regards convergent vers l'autel. Et soudain, Dieu se manifeste. Au seuil de la bataille, ce miracle est un message, que Turpin s'empresse d'expliquer :

The Bischopp in his hert was fayne

And thankede God with all his mayne
 And Marie, His modir free.
 He tolde the hoste with lowde steven
 How brede and wyne was sent fro heven,
 Fro God of moste poustee:
 `And all that ever hase sene this syghte,
 Yee are als clene of syn, I plyghte,
 Als that day borne were yee.
 And whoso endys in this felde
 In His byggynges sall he belde,
 Evermore in blysse to bee.' (901-912)
 [Le coeur de l'évêque fut rempli de joie. / Il remercia Dieu de toute son
 âme / Ainsi que Marie, Sa noble mère. / D'une voix forte, il dit à l'ost /
 Comment ce pain et ce vin leur avait été envoyé du ciel / Par le Dieu le
 Tout-Puissant.]

On a là une version christianisée d'un motif caractéristique de la littérature héroïque : le discours du chef de guerre avant l'assaut¹². Mais ici, c'est l'évêque, et non le roi qui harangue les troupes, et c'est le ciel, et non la gloire, qui attend les héros. L'exaltation est à son comble : Le combat peut commencer.

Au seuil de la bataille, ce miracle eucharistique transforme la guerre voulue par Turpin en une Croisade bénie par Dieu. Du point de vue de la construction du personnage, en outre, il constitue une étape cruciale. L'apparition du pain et du vin fait de ce prélat zélé un saint dans la lignée de Basile et de Grégoire¹³. La coupe de vin qui se remplit sur l'autel représente, en outre, non seulement le sang du Christ, non seulement le sang des soldats qui vont mourir pour Lui, mais aussi le sang que Turpin va devoir verser en échange de la victoire. Car si Turpin est l'homme du miracle, il est aussi l'homme du sacrifice.

Au premier jour de la bataille, l'évêque est blessé à la cuisse (1105-1110). Le soir, Charles demande à voir ses plaies. Turpin refuse. À la requête du roi il répond par un vœu :

Bot þe Bischope saide, `A vowe to God make I here:
 There sall no salve my wonde come nere,
 Ne no hose of my thee
 Ne mete ne drynke my hede come in,
 The cite of Melayne or we it wyn,
 Or ells þer fore to dye.'
 He garte dele his vetells then
 Firste amanges oure wonded men,
 Bot no mete neghe wolde hee. (1189-1197)

¹² Pour une étude de ce motif dans les romans en vers du Moyen Âge, voir David Burnley, "Comforting the troops", Maldwyn Mills, Jennifer Fellows & Carol M. Meale, eds., *Romance in Medieval England*, références citées, pp. 175-186.

¹³ Pour les miracles eucharistiques associés à saint Basile et à saint Grégoire, voir Pascanius Radbertus, *De corpore et sanguine Domini*, Turnholt : Brepols, 1969, pp. 86-87 [Corpus Christianorum, Continuatio medievalis, 16].

[Mais l'évêque répondit : "Je fais ici un vœu à Dieu / Aucun onguent ne couvrira ma blessure / Personne ne soulèvera le tissu qui recouvre ma cuisse / Aucune nourriture, aucun breuvage n'approchera ma bouche / Tant que nous n'aurons pas conquis la ville de Milan. / Sinon, mieux vaut la mort". / Il ordonna alors que ses provisions soient partagées / Entre nos blessés. / Pour lui-même, il n'accepta aucune nourriture].

Les vers 1190-1194 constituent une variante du serment introduit par "Mete ne drynke..." que nous avons déjà rencontré dans *Athelston*. Le contexte, cependant, est radicalement différent. Ce n'est pas l'idée de vengeance qui prime ici, mais celle de sacrifice. Turpin blessé, offrant à ses soldats la nourriture qu'il refuse de prendre, est en passe de devenir une figure christique. À ce stade du récit, l'assimilation reste cependant implicite : l'auteur, en bon narrateur, ménage ses effets.

La nuit a passé, et les hostilités ont repris. De nouveau, Turpin est blessé, cette fois par une lance qui lui transperce le flanc (v. 1303-1308). Le soir, Charles le prie à nouveau de lui montrer ses blessures. Et l'archevêque de rétorquer :

'What! wenys þou, Charls,' he said, `that I faynte bee
For a spere was in my thee,
A glace thorowte my syde.
Criste for me sufferde mare.
He askede no salue to His sare,
Ne no more sall I this tyde.
I sall neuer ette ne drynke,
Ne with myn eghe slepe a wynke,
Whate bale als ever I byde,
To hone cite holden bee,
Or ells þer-fore in batelle dye--
The sothe is noghte to hyde.' (345-1356)

["Eh quoi ! Crois-tu, Charles", dit-il, "que je vais me laisser arrêter / Par une lance plantée dans ma cuisse / Ou une épée qui m'a percé le côté ? Le Christ a pour moi souffert bien davantage. / Il n'a pas demandé d'onguent pour sa blessure. / Pas plus que lui je n'en demanderai. / Je ne mangerai ni ne boirai, / Pas un instant je ne dormirai / Quoiqu'il m'en coûte / Tant que cette ville ne se sera pas rendue. / Sinon, mieux vaut mourir au combat. / Je ne cacherai pas la vérité."]

Cette fois, la comparaison avec le Christ est explicitée. Au deuxième jour de la bataille, le coup de lance d'un Sarrasin a fait de Turpin une véritable image du Sauveur. Et alors que sa souffrance augmente, l'indomptable évêque s'impose de nouveaux sacrifices : le serment prêté aux vers 1190-1194 s'étoffe : au jeûne s'ajoute désormais la privation de sommeil.

Le combat reprend, et Turpin, tout couvert qu'il est de son propre sang, prouve maintes fois sa valeur. Grâce à des renforts arrivés de Bretagne, les Chrétiens ont le dessus. Trois jours se sont écoulés. L'évêque, exsangue, est trop faible pour parler. C'est alors que Charles se met à pleurer :

And þou dy, þan dare I saye
The floure of presthode es awaye,
þat euer hade schauen crownn.
For there ne is kyng ne cardynere
In Cristyndome may be thi pere
Ne man of religiownn.
He will no man his wondes late see
Ne mete ne drynke none neghe hym ne,
For prayer ne for pardownn. (1585-1593)
[Si tu meurs, alors, je le dis bien haut, / Nous aurons perdu le meilleur / Des
prêtres portant tonsure. / Car il n'est ni roi ni cardinal / Qui dans la
Chrétienté soit ton égal, / Ni homme de religion : / Il refuse de laisser voir
ses blessures. / Il refuse de prendre nourriture ou breuvage / Pour prière ou
pour pardon.]

"The floure of presthode", tel est le titre décerné au courageux évêque par "þe heghe king of alle" (vers 4), le roi Charles de France. Alors que Turpin semble aux portes de la mort, les deux hommes n'ont jamais été aussi unis. Repris dans le discours de Charles, le serment de l'évêque devient une épitaphe, le plus bel éloge qui puisse être fait à ce prélat qui, sans faillir, a bu la Coupe jusqu'à la lie.

Le personnage de Turpin possède incontestablement une dimension sacrificielle : son rôle est d'offrir son corps pour la victoire, alors que le devoir du roi, symbole de l'intégrité du monde chrétien, est au contraire de se préserver. Mais il existe entre Charles et Turpin une autre forme de complémentarité, qui ne relève pas du domaine religieux. Examinons la manière dont chacun d'eux se comporte sur le champ de bataille.

Aussitôt après le miracle du pain et du vin, Turpin se débarrasse de ses habits sacerdotaux :

The Bischopp than keste of his abytt
And aftir armours he askede tytte;
For egernesse he loughe.
A kirtill and a corsett fyne,
Therover he keste an acton syne
And it to hym he droughe
An hawbarke with a gesserante;
His gloves weren gude and avenaunte.
And als blythe als birde one boughe
He tuke his helme and sythen his brande. (913-922)
[Alors l'archevêque se dépouilla de sa soutane / Et, prestement, demanda ses
armes. / D'impatience, il se mit à rire : / Une tunique et une veste finement
ouvragée, / Par-dessus, il enfila un hoqueton / Qu'il ajusta étroitement, / Un
haubert et un jaseran. / Ses gantelets étaient beaux et élégants. / Aussi gai
qu'un oiseau sur la branche / Il prit son casque, puis son épée.]

Le passage entrelace deux motifs empruntés à la poésie héroïque : les préparatifs du guerrier, et sa joie à la perspective du combat. Au seuil de la grande bataille qui va se livrer, cette scène donne au personnage de Turpin une dimension héroïque qu'il n'avait pas au départ. La bataille à peine engagée, l'évêque prouve qu'il a non seulement l'armure, mais la force et le courage d'un héros : les Sarrasins tentent une sortie. Parmi eux se trouve le redoutable Sir Arabaunt, qui cherche un adversaire à sa mesure. Turpin prend de vitesse tous ses compagnons :

And or any knyght myght gete his gere
The Bischope gart hym with a spere
Appon his tepet lighte.
Turpyn strake hym so sekerly
Thurgh the breste bone all plenerly
A lange herde and more
That dede he daschede to þe grounde
Grysely gronaunde in that stownde,
Woundede wonderly sore.
The Bischope than lighte full apertly
And off he hewes his hede in hy
That are was breme als bare. (958-969)

[Devançant tous les autres chevaliers / L'évêque se saisit d'une lance / Et enfourcha son destrier. / Turpin le frappa avec une telle force / Enfonçant sa lance dans la poitrine / Sur une longueur d'au moins un mètre / Qu'il tomba foudroyé au sol / Râlant atrocement, / Blessé grièvement. / Intrépide, l'archevêque sauta alors de son cheval / Et, d'un coup, coupa la tête / De cet homme réputé pour sa vaillance et sa bravoure.]

La tête tranchée du païen invite tous les Chrétiens à imiter l'exploit de Turpin. L'évêque a montré l'exemple. C'est au roi que revient maintenant de s'engager. Le défi que lui lance Sir Darnadowse, commandant en chef de l'armée païenne, va lui en donner l'occasion. Le combat qui s'ensuit est exemplaire (v. 1021-1092) : mis en difficulté, Charles triomphe grâce aux prières de toute son armée, orchestrées par Turpin. Le roi et son armée sont désormais assurés que Dieu les soutient. Dès lors, ils ne craindront plus de se jeter corps et âme dans la bataille.

Le jour suivant, le roi confirme son plein engagement en annonçant que, désormais, ce sera lui qui, entouré de son armée, se tiendra à l'avant-garde, et non plus, comme au premier jour, l'armée des clercs de Turpin. Celle-ci, qui a rempli son office, se dissout dans l'anonymat. Et la détermination de Charles se manifeste non seulement par vaillance au combat, mais aussi par la fermeté avec laquelle il relève le défi que lui adresse le Sultan, du haut des remparts de Milan, lui promet mille morts :

Says Charls, `Thou false hethyn hownde,
Thou ne dare noghte byde appon the grounde.
Ther evermore worthe the woo;
Bot aythire of thies dayes ilyke
Hase thou stollen awaye lyke a tyke.
The develle myghte with the goo!

That cité bot thou yelde to me
And fully trowe and Cristyn be
Appon one God and no moo,
In felde yif ever I see the mare
I sall by myghtfull God,' he sware,
'Hewe thi bakke in twoo.' (1321-1332)

[Charles répondit : "Traître, chien de païen, / Tu n'as pas osé rester sur le champ de bataille / Puisse-t-il t'en cuire ! / Ces deux jours pareillement / Tu t'es enfui comme un misérable. / Le diable t'emporte ! / Si tu refuses de me rendre cette ville, / De te convertir et de croire / Une fois pour toutes, en un seul Dieu / Et que je te retrouve en face de moi, / Par Dieu Tout-Puissant », jura-t-il, / "Je te tranche le dos en deux !"]

Charles a retrouvé la parole. On est bien loin du roi frileux qui, à l'abri des murailles de Paris, hésitait à provoquer un Sultan qu'on lui disait invincible. Dans le sillage de Turpin, Charles est redevenu un héros. Le roi ayant retrouvé sa véritable stature, l'évêque a accompli sa mission.

Au terme de cette enquête, nous voyons plus précisément en quoi, par-delà leurs différences, *Athelston* et *The Sege of Melayne* se ressemblent. Les deux oeuvres font de l'évêque le partenaire idéal du roi. Investi d'une autorité supérieure à celle du monarque, il possède le pouvoir de le contraindre à revenir sur ses erreurs. Modèle d'abnégation, il ne cherche cependant jamais à abuser de ce pouvoir : après avoir remis le roi sur le droit chemin, il demeure à ses côtés, sans jamais chercher à l'évincer. Les deux romances sont manifestement des ouvrages de propagande, reflet des inquiétudes de l'Église qui, en cette fin de Moyen Âge, voyait se dissoudre une collaboration longtemps — et difficilement — entretenue avec le pouvoir royal¹⁴. L'histoire a montré combien ces craintes étaient justifiées. Alors qu'émerge, tout au long du XV^e siècle, un état-nation gouverné par des princes de plus en plus désireux de s'affranchir de la tutelle de Rome¹⁵, le modèle politique proposé dans *Athelston* et *The Sege of Melayne* perd toute pertinence. Restent deux belles histoires d'amitié, qui, grâce au talent de leurs auteurs, ont traversé les siècles.

Anne Mathieu
Université de Montpellier

¹⁴ Pour un aperçu des multiples démêlés qui opposèrent rois et évêques au XIV^e siècle, voir par exemple Trownce, *Athelston*, références citées, pp. 31-38.

¹⁵ Sur ce phénomène, voir Robert Warm, "Identity, Narrative and Participation: Defining a context for the Middle English Charlemagne Romances", Rosalind Field, éd., *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, Cambridge : D.S. Brewer, 1999, pp. 87-100.

Le riche et le pauvre : un couple allégorique dans un traité moyen-anglais, *Dives and Pauper*

Au carrefour des genres

D*ives and Pauper* est un traité moyen-anglais de genre mixte, datant des environs de 1405-1410, composé vraisemblablement par un frère franciscain versé dans l'exégèse, dans le droit canon et dans l'histoire naturelle.¹ Il commence par un prologue, relativement bref, sur la « Sainte Pauvreté » avant de développer une vaste discussion consacrée aux Dix Commandements. Très volumineux, s'étalant sur 635 pages dans l'édition moderne — sans parler de la table des matières, qui date, elle, de la même époque — ce livre doit figurer parmi les plus longs textes religieux du Moyen Age.² De toute évidence, il appartient au genre moralisant qui occupait une place si importante dans la littérature moyen-anglaise, à en juger par le nombre de traités et de manuscrits survivants, dont le *Parson's Tale* de Chaucer n'est que le plus connu. De plus, *Dives and Pauper* fait partie de ces « débats » littéraires bien répandus, car le texte est présenté comme une *disputatio* entre deux personnages qui correspondent au « riche » et au « pauvre » mentionnés dans le titre latin.³ Enfin, on peut dire que ce document, à travers sa critique des abus sociaux de l'époque, partage plusieurs éléments avec les écrits satirisant les « trois états », genre qui courait toujours le risque d'attirer le courroux des autorités, tant civiles qu'ecclésiastiques. Par conséquent, et cela malgré son orthodoxie en matière de théologie dogmatique, *Dives and Pauper*, dialogue didactique en langue vernaculaire, a parfois été soupçonné d'hérésie, comme le furent certains autres textes analogues.⁴

¹ *Dives and Pauper* I, *Text* (2 vols.), Priscilla H. Barnum, éd., Londres : OUP, 1976 (I.1), 1980 (I.2), Early English Text Society, OS 275, 280. Les références données par volume et par page/ligne renvoient à l'édition de Barnum (I.1 et I.2) ; la traduction française des citations est la mienne. On attend la publication du tome II (*Introduction, Notes and Glossary*).

² Il existe dans huit manuscrits complets et quatre fragments, tous datant du début jusqu'au milieu du 15^e siècle. Classés en deux groupes, A et B, les manuscrits se distinguent par des tables des matières différentes, celle de B étant plus longue, ainsi que des versions séparées du Prologue, celui de B étant plus succinct (1/xi-xii).

³ Le débat (ou la *disputatio*) relève d'une très longue tradition rhétorique. Parmi les exemples du genre en moyen-anglais on peut citer *The Owl and the Nightingale*, *The Body and the Soul*, *Wynnere and Wastoure*, *Vices and Virtues*, *De Clerico et Puella*, *Death and Lyffe*, *Disputatio inter Fratrem et Clericum*, etc.

⁴ Le caractère réformateur du texte a été examiné par : H.G. Pfander, 'Dives et Pauper', *The Library* 14, 4th series, December 1933, pp. 299-312 ; Anne Slater, 'Dives and Pauper: Orthodoxy and Liberalism', *Journal of the Rutgers University Library* 31, December 1967, pp. 1-10.

Il n'est pas nécessaire de chercher loin pour trouver l'origine du *topos* du « riche » et du « pauvre ». En effet, le traité s'ouvre directement par une citation biblique, posée en *thema* comme le recommandaient les *artes prædicandi* ou manuels des prédicateurs :

Dives et pauper obviaverunt sibi : utriusque operator est Dominus. Prouer. xxii
[Riche et pauvre se rencontrent, Yahvé les a faits tous les deux. Proverbes 22 :2].⁵

Si le sens littéral du titre anglais, *Dives and Pauper*, est donc bien « le riche et le pauvre », on remarquera que les deux mots, qui ne sont que des noms communs en latin, ont été érigés, par le jeu de la personnification, au rang de noms propres en anglais.

Mais avant de regarder de plus près le contenu de ce grand traité, rappelons quelques autres passages bibliques qui sont en rapport direct avec le thème du riche et du pauvre, et qui ont contribué à nourrir la réflexion théologique et didactique sur la question. Car, le contraste entre le riche et le pauvre étant sans doute vieux comme le monde, il n'est pas surprenant de relever de nombreux passages de la Bible où ce « couple » est mis en valeur.

Sources d'inspiration biblique

Dans le second Livre de Samuel le prophète Natân présente, devant le jugement du roi David, le cas d'un homme riche qui vola à un pauvre la brebis que ce dernier chérissait comme l'une de ses enfants.

Duo viri erant in civitate une, unus dives et alter pauper ...
[Il y avait deux hommes dans la même ville, l'un riche et l'autre pauvre, etc.].

En condamnant cette mauvaise action David se condamne lui-même. Natân lui révèle par la suite qu'il ne s'agit que d'une parabole de sa propre injustice envers Urie le Hittite dont il avait volé la femme, Bethsabée (2 Sam. 12 : 1-10).

Autre passage bien connu, tout le chapitre 13 du Livre de Sirac (L'Ecclésiastique), recueil de sagesse populaire qui met en contraste le riche et le pauvre devant chacun rester dans son cadre de vie et ne s'associer qu'à ses semblables :

Quid communicabit cacabus ad ollam ? Quando enim se colliserint, confringetur.

⁵ Le texte latin, ainsi que la référence *Prouer. xxii*, sont ceux de l'édition. Dans le présent article les autres textes latins viennent de la Vulgate, citée d'après la *Biblia sacra juxta vulgatam Clementinam*, Rome et Paris : Desclée, 1927. Les traductions françaises sont données selon la *Bible de Jérusalem*, nouv. éd. revue et augmentée, Paris : Le Cerf, 1977.

Le riche et le pauvre : un couple allégorique

Dives injuste egit, et fremet ; pauper autem læsus tacebit (Sirac 13 : 3-4)

[Pourquoi mettre le pot de terre avec le pot de fer ? s'il le heurte, il se brisera. Le riche commet une injustice, il prend de grands airs ; le pauvre est lésé, il se fait suppliant].

Pourtant, si les termes *dives* et *pauper* reviennent dans plusieurs passages du même type, le seul endroit de la Bible où l'on relève exactement la même expression, mot pour mot, que celle des Proverbes citée en tête du traité moyen-anglais, *dives et pauper*, se trouve dans le Psaume 48⁶ (49) : 2-3,

Audite hæc, omnes gentes ; auribus percipite, omnes qui habitatis orbem ; quique terrigenæ et filii hominum, simul in unum dives et pauper.

[Écoutez ceci, tous les peuples, prêtez l'oreille, tous les habitants du monde, gens du commun et gens de condition, riches et pauvres ensemble].

Ce Psaume est un *memento mori* qui met l'accent sur la sagesse éternelle. Le chantre souligne l'égalité des hommes devant Dieu et devant la mort ; quelle que soit la condition humaine, noble ou basse, tous doivent se plier devant le destin commun ; et si Dieu rachètera l'âme du fidèle (v. 16), personne ne peut se glorifier dans la tombe (v. 18). On voit donc que l'idée principale du passage rejoint celle de Proverbes 22 : Yahvé est le créateur de tous les hommes, qui se rencontreront un jour, qu'ils le veuillent ou non, devant Lui.

En passant de l'Ancien Testament au Nouveau, une célèbre parole de Jésus vient forcément à l'esprit : la parabole connue en français sous le nom de « Lazare et le mauvais riche » (Luc 16 : 19-30). Si le pauvre porte ici un prénom, Lazare, dont le sens étymologique est « Dieu l'a aidé »,⁷ l'homme riche n'a d'autre identité que celle que lui octroient ses biens matériels, car le mot *dives* est employé dans la Vulgate comme simple nom commun (*Homo quidam erat dives...*). Tout comme la *Bible de Jérusalem*, qui parle d'un « homme riche », sans ériger le mot *dives* en nom propre, les traductions anglaises historiquement les plus influentes, *The Rheims-Douay Bible* ainsi que *The Authorised Version*, conservent l'anonymat de « a certain rich man » face à « a beggar named Lazarus ». Néanmoins, la tradition orale, encore courante en anglais moderne et sans doute héritée de l'époque médiévale où seule la Vulgate latine était officiellement admise, continue d'évoquer cette parabole sous l'intitulé de

⁶ Le Psaume 48 de la Vulgate latine correspond au Psaume 49 selon la numérotation hébraïque, cette dernière étant celle que suivent les traductions modernes de la Bible.

⁷ Du grec *lazaros*, hébreu *'el'ázár*, 'Dieu a aidé'. Cf. John L. McKenzie, *Dictionary of the Bible*, Londres & Dublin : Geoffrey Chapman, 1976, p. 501. Cet auteur déclare qu'aucun symbolisme ni explication ne semblent évidents ici, bien qu'il soit rare de trouver un nom propre dans une parabole. Mais au contraire, on peut proposer la raison suivante pour le choix (et le sens) du nom : c'est Dieu seul qui aide Lazare, 'emporté par les anges au sein d'Abraham' (v. 22), alors que le riche, lui, a fait la sourde oreille.

« Dives and Lazarus », en utilisant les deux noms comme s'il s'agissait de prénoms dans les deux cas.⁸ Quoi qu'il en soit, il ne semble pas improbable que le Christ, selon son habitude — lui qui connaissait par cœur les Ecritures judaïques — ait voulu faire, à travers ce discours, une allusion aux passages de l'Ancien Testament concernant *dives et pauper*, le riche et le pauvre, ce qui est d'ailleurs le thème non seulement de la parabole mais de tout le chapitre 16 de l'Évangile de Luc.

Voici donc quelques-unes des principales sources bibliques qui ont alimenté la réflexion médiévale sur ce thème. Il est probable que toutes celles-ci, ainsi que d'autres passages des Ecritures (il n'est pas nécessaire de les relever tous ici), ont contribué à former la pensée de l'auteur anonyme de *Dives and Pauper* sur la question de la pauvreté, notamment dans le prologue. Tout le texte, d'ailleurs, du début à la fin, est truffé de citations bibliques et patristiques : ne serait-ce que dans le court paragraphe ouvrant la version A de la table des matières, qui est, strictement parlant, « hors texte » (c'est-à-dire, situé avant le prologue), l'auteur ne peut s'empêcher de citer d'abord saint Paul, puis le roi Salomon.⁹

Il est toutefois indéniable, que c'est le passage du livre des Proverbes cité en tête qui l'a directement inspiré ; c'est le point de départ, comme on le voit souvent dans les traités religieux du Moyen Âge qui, sans être eux-mêmes des sermons à proprement parler, adoptaient et adaptaient nombre des règles des *artes prædicandi*. Les précédentes remarques, concernant la qualité de noms propres prêtée à « Dives » et à « Pauper », ont leur importance pour comprendre l'organisation du texte, car il faut rappeler que le traité se présente comme une sorte de débat ou discussion entre les deux personnages ainsi nommés. Pourtant, il ne s'agit pas de Lazare et du mauvais riche de la parabole de Luc — même si ces derniers ne sont pas loin de l'esprit — mais d'une personnification mettant en scène les deux noms communs, *dives et pauper*, du « proverbe » biblique qui donne le *thema*.

Comparaison avec *Jacob's Well*

Par son unité littéraire ainsi que par l'étendue des sujets examinés, notre texte offre des

⁸ L'habitude anglophone est confirmée par le *Webster's New International Dictionary*, s.v. 'dives', qui explique que ce mot, dans le passage évangélique de Luc 16, est souvent interprété comme un nom propre.

⁹ Voir la Table A, I.1/1-11, que je citerai en entier plus loin dans la discussion concernant le nombre de chapitres. Ce paragraphe liminaire manque à la Table B, I.1/25.

points de ressemblance avec le plus célèbre traité allégorique contemporain, *Jacob's Well*.¹⁰ Originnaire, comme ce dernier, de la région de l'Est-Anglie, *Dives and Pauper* était destiné, d'après A. I. Doyle, à la lecture par les prêtres se préparant pour leur tâches de prédication et de confession, ainsi qu'à l'étude catéchistique des clercs, des religieux et de petits groupes de laïcs.¹¹ Il est bien évident que *Jacob's Well* a pu satisfaire aux mêmes demandes, même si le sermonnaire a réellement pu être prononcé du haut de la chaire.

Bien que *Dives and Pauper* ne soit pas rédigé, en revanche, sous une forme se prêtant à la prédication, son auteur anonyme emploie certaines techniques rhétoriques des sermons populaires. La structure repose, comme on l'a vu, sur un débat entre un Riche et un Pauvre, dialogue d'abord engagé dans le prologue sur la « Sainte Pauvreté », qui sera poursuivi tout au long des Dix Commandements. Dives, arrogant au début, reconnaît la sagesse et l'autorité de Pauper au cours du prologue, si bien que la majorité du texte consiste en un cours de morale dans lequel Pauper joue le rôle d'enseignant, commentant les sujets classiques des manuels pastoraux.

Comme exemple des techniques de prédication il suffit de citer l'*incipit* et l'*excipit* du texte. Le prologue sur la pauvreté commence ainsi (nous avons déjà vu la première citation, mais voici également la suite immédiate) :

Diues et pauper obuiauuerunt sibi : vtriusque operator est Deus., Prouer. xxii [2]. Leue frend, þese woordys been the woordys of Salomon þe wyse, þus mechil to seyne at 3oure vunderstanding : The ryche man and the pore mettyn hem togedere ; God is makere of hem bothyn, for he made bothe ryche and pore and boughte hem bothe wyt his blod wol dere [I:1, 51/1-6]

[*Dives et pauper obviauerunt sibi : vtriusque operator est Deus, Proverbes 22:2.* Cher ami, ces mots sont les paroles de Salomon le sage, signifiant ceci à votre entendement : 'Le riche et le pauvre se sont rencontrés ; Dieu est le créateur de tous les deux,' car il créa riches et pauvres et racheta tous les deux de son précieux sang].

A côté de l'ouverture par l'énonciation du *thema* biblique en latin et en anglais, l'apostrophe de l'auditeur, « cher ami », est également une technique employée par les prédicateurs, même si elle n'est pas limitée à la chaire. Il s'agit d'un moyen typique, classique mais toujours utile, pour attirer l'attention des auditeurs ou des lecteurs, comme on peut le constater dans *Jacob's Well*, dont le rédacteur, lui aussi, adresse souvent ses auditeurs par les termes « chers amis » ou « messires ».

¹⁰ *Jacob's Well*, Part I, Arthur Brandeis, éd., Londres : Trübner, 1900 (Early English Text Society, OS 115). Connue dans un manuscrit unique conservé à la cathédrale de Salisbury, *Jacob's Well* contient 95 chapitres en forme de sermons, dont l'édition de Brandeis n'en donne que 50.

¹¹ Voir A. I. Doyle, *A Survey of the Origins and Circulation of Theological Writings in English in the 14th, 15th and Early 16th Centuries*, thèse de doctorat, Université de Cambridge, 1953, pp.94-95.

La conclusion de *Dives and Pauper* revient, d'une manière aussi fidèle à la tradition des prédicateurs qu'à celle des auteurs des manuels catéchistiques, à l'inépuisable thème du bonheur céleste. Tout comme la *Somme le Roi*, qui se termine, elle aussi, par la même évocation de la félicité éternelle qui dépasse la compréhension humaine, *Dives and Pauper* fait allusion à la description émouvante de saint Paul (1 Cor. 2 : 9) :

But, leue frend, aftir our deth 3if we kepyng wel Goddis comandementis & amendyn our mysdedis be our lyue we schul sen his grete blisse, whyche blisse neyþer Petir ne Powil ne Moyses my3ten sen in erde, & we schul ben sekyr of þat blisse withoutyn ende, whiche blisse, as Sent Powil seith, non erdely eye may sen ne ere heryn ne herte þinkyn ne wit comprehendyn. In þis blisse, leue frend, Y hope 3ou to sene & with 3ou to dwellyn in þe heye cite of Ierusalem in þe kyngis court of heuene [I:2, 325/69-77]
[Mais, cher ami, si nous gardons bien les commandements de Dieu et corrigeons nos méfaits par notre mode de vie, après notre mort nous verrons sa grande félicité, lequel bonheur ne pouvaient voir sur terre ni Pierre ni Paul ni Moïse ; et nous serons sûrs de cette félicité sans fin, celle que, comme le dit saint Paul, aucun oeil terrestre ne peut voir, aucune oreille ne peut entendre, aucun cœur ne peut imaginer, aucun sens ne peut comprendre. Dans cette félicité, cher ami, j'espère vous voir ainsi que demeurer avec vous dans la haute ville de Jérusalem, à la cour du roi des cieux].

Si cette conclusion rappelle bien celle de Lorens d'Orléans, auteur de la *Somme le Roi*, les trois lignes de la fin (I:2, 326/78-80) forment une petite prière rimée :

To whiche blysse brynge vs he
 Þat for 3ou & for me
 Deyyd on tre. Amen¹²
 [Qu'il nous conduise à cette félicité
 Celui qui pour vous et pour moi
 Mourut sur l'arbre (de la croix)].

Il s'agit là d'un type de conclusion que l'on trouve dans de nombreux sermons contemporains, comme en témoigne *Jacob's Well*. Cependant, de peur que l'on ne retienne l'impression que *Dives and Pauper* ressemble, comme *Jacob's Well*, à une série de sermons, il convient de signaler que le *thema* et la prière finale indiqués ici sont uniques dans le contexte de *Dives and Pauper*. Ils encadrent l'œuvre toute entière ; aucun autre de ses très nombreux chapitres ne s'ouvre ni se conclut d'une manière comparable.

On serait tenté de qualifier d'extraordinaire le nombre de divisions du traité, qui contient 265 chapitres. En effet, si l'auteur de *Dives and Pauper* se donne pour cadre les Dix

¹² Une variante de cette prière dans un autre manuscrit de *Dives and Pauper* (Yale MS 228, f.210v, dont Barnum reproduit le cliché) se lit ainsi : 'þe wych blysse he bryng vs, þt for vs died on þe crosse' [Qu'il nous l'apporte, cette félicité, lui qui est mort pour nous sur la croix].

Commandements, le contenu de son œuvre est loin d'être délimité par ce sujet. Tous les éléments du manuel catéchistique classique y figurent, le Décalogue ne servant que d'ossature, un peu comme l'allégorie de la fosse pour le rédacteur de *Jacob's Well*.¹³ Il est intéressant de constater à quel point les auteurs anonymes, si ce n'est les copistes des manuscrits, ont été sensibles au besoin d'aider le lecteur à s'y retrouver, car les deux traités sont précédés par des tables des matières détaillées, chapitre par chapitre. *Dives and Pauper* connaît même deux versions différentes, manifestement le travail de copistes indépendants, toutes deux présentées dans l'édition de Barnum, dont l'une est sensiblement plus longue que l'autre.¹⁴ Il serait cependant inexact de suggérer que le contenu des deux textes se ressemble plus que superficiellement. Sans tenter d'établir ici une comparaison détaillée des deux traités, *Dives and Pauper* et *Jacob's Well*, il ne semble pas probable, vu les différences d'approche, que le premier ait pu s'appuyer directement sur les mêmes sources que le second.

A côté des 265 chapitres de *Dives and Pauper*, les 95 sermons de *Jacob's Well* pourraient sembler insignifiants. Le chiffre est toutefois trompeur, car ces 265 chapitres sont très brefs : si certains ne font qu'une page du texte imprimé (32 lignes), la moyenne se situe autour de deux à trois pages, c'est-à-dire moins de la moitié de la longueur d'un sermon moyen de *Jacob's Well*. La table des matières de *Dives and Pauper*, très détaillée, donne une bonne idée de l'étendue des sujets traités. La Table A, on l'a vu, est précédée d'une petite introduction expliquant les principes de division :

Þis table, leue frend, and þis tretys suyng ben dyuydit into eleuene partys, and euery part is diuydit into chapitelis, and so be þe part & by þe chapitele 3e schul mon redely fyndyn þat 3e desyryn to redyn. In þe firste part is tretyd of holy pouert, and in þe ten partys folwyng is tretyd of þe ten comandementys by & by as it stondyn in ordre. And Y preye 3ou, leue frend, be 3e nout wroth ne awondred þat þe pore man is principal techere in þis booc, for it is Cristys lore whyche, as Sent Powyl seyth, becam pore and nedy to makyn us ryche with his pouert. And he is þat pore man whiche, as Salomon seith, sauede þe cite of mankende whan al wardly wit faylede, Ecclesiastes ix [15]¹⁵ [I:1, 1/1-11]

[Cette table, cher ami, et ce traité suivant, sont divisés en onze sections, et chaque section se divise en chapitres ; vous pourrez ainsi trouver immédiatement, par la section et par le chapitre, ce que vous désirez lire. Dans la première section est examinée la sainte pauvreté, et dans les dix sections suivantes sont développés les dix

¹³ Voir Leo Carruthers, 'Allegory and Bible Interpretation : the Narrative Structure of a Middle English Sermon Cycle', *Journal of Literature and Theology* 4, March 1990, pp. 1-14.

¹⁴ La table A occupe les pages 1-24 de l'édition, la table B, les pages 25-50 ; mais cette apparente égalité est trompeuse. En effet, si Barnum ajoute des notes copieuses à la première table, la seconde en est dépourvue, ce qui ne laisse en réalité que l'équivalent de 18 pages au texte A par rapport aux 25 pages de B.

¹⁵ Ecclésiaste 9:15, *Inventusque est in ea vir pauper et sapiens, et liberavit urbem per sapientiam suam* [Mais il trouva devant lui un homme pauvre et sage qui sauva la ville par sa sagesse].

commandements, un par un dans l'ordre établi. Et ne soyez pas mécontent ni étonné, cher ami, je vous prie, du fait que ce soit le pauvre le mentor principal dans ce livre, car c'est l'enseignement du Christ qui, comme le dit saint Paul, devint pauvre et nécessaire afin de nous enrichir de sa pauvreté (2 Cor 8 : 9).¹⁶ Et c'est lui le pauvre qui, comme le dit Salomon, sauva la cité de l'humanité alors que toute l'intelligence du monde échouait (Ecclésiaste 9 : 15)].

Après cette introduction, la table des matières donne les titres des chapitres, rubriques très descriptives car il s'agit de phrases entières. Le prologue sur la « Sainte Pauvreté » se divise en 10 chapitres (30 pages en tout), les Dix Commandements en 255 chapitres faisant un total de 605 pages. C'est énorme, même pour ce type de manuel médiéval destiné aux laïcs. Dans le genre des ouvrages religieux quasi encyclopédiques, couvrant un vaste domaine catéchétique et homilétique auquel se mêlent des éléments empruntés à de nombreuses sources, il n'y a guère que *Jacob's Well* qui puisse être considéré de la même facture : ce dernier, en effet, remplit 313 pages de l'édition imprimée, alors qu'il ne s'agit que de la première moitié du texte (seulement 50 des 95 sermons). De tous les commandements, le commentaire de *Dives and Pauper* sur le premier est largement le plus développé, occupant pas moins de 64 chapitres, alors que le dixième commandement n'en a droit qu'à 13. La longueur moyenne des commentaires sur les autres commandements se situe autour de 20 chapitres.

Il faut souligner le fait que ces « commentaires » vont bien au-delà d'une simple discussion des Dix Commandements, car ils examinent de très nombreux aspects de la vie quotidienne. Pour s'en convaincre, il semble utile de terminer ces quelques remarques par la lecture d'un chapitre complet qui permettra d'avoir un bon aperçu de la nature de *Dives and Pauper*. Le chapitre choisi (traduit en annexe ci-dessous) fait partie d'une analyse détaillée du premier commandement. Il illumine plusieurs aspects des conditions sociales, surtout des relations entre l'Eglise et la population, confirmant un fait déjà signalé par les historiens de l'art ecclésiastique : que l'Angleterre du siècle 1350-1450 a connu une forte croissance des travaux de construction, de reconstruction et d'embellissement des églises, travaux poursuivis nulle part avec plus d'acharnement qu'en Est-Anglie, région riche grâce à la laine et au commerce. L'auteur de *Dives and Pauper* — lui-même originaire de cette région — critique l'hypocrisie des donateurs et des constructeurs, même ecclésiastiques, d'une manière qui ne va pas sans rappeler des appels dans *Jacob's Well* à la simplicité, la sincérité et la fidélité, que le prédicateur oppose à l'ostentation et à l'intérêt pécuniaire.

¹⁶ Le paradoxe suggéré ici mérite qu'on y revienne à la fin du présent article.

Le riche et le pauvre : un couple allégorique

En effet, ce chapitre semble faire écho à plusieurs passages virulents de *Jacob's Well*, où le prédicateur attaque les auditeurs pour leur manque de dévotion sincère, leur peu de respect pour les hommes d'Eglise, et leur inattention pendant les offices religieux. L'allusion sarcastique à Robin des Bois que fait Pauper (voir le dernier paragraphe du chapitre ci-dessus) rappelle un passage similaire dans *Piers Plowman*, où Accidia, personnage allégorique, avoue ne pas connaître le Pater aussi bien que les rimes populaires :

I kan noght parfitly my Paternoster as þe preest it syngeth,
But I kan rymes of Robyn Hood and Randolph Erl of Chestre¹⁷
[Je ne connais pas bien ma Patenôte comme le prêtre la chante,
Mais je connais des chansons de Robin des Bois et de Randolph, comte de Chester].

La critique à peine voilée des ecclésiastiques eux-mêmes, hypocrites et mondains, qui n'osent pas prêcher la vérité et la vertu, sent le lollardisme et explique pourquoi la possession de *Dives and Pauper* (pourtant orthodoxe, voire traditionnel, dans sa théologie) risquait d'attirer des accusations d'hérésie sur la tête de ses lecteurs.¹⁸

En dépit de son anonymat, il est intéressant de constater que l'auteur de *Dives and Pauper* a laissé au moins un autre texte connu, conservé dans le ms. Longleat 4 (inédit). Il est également responsable, en effet, d'un cycle homilétique rédigé quelques années plus tard (vers 1410-1420), qui offre une collection complète de sermons évangéliques pour les dimanches de l'année.¹⁹ Au cours de ce cycle il fait allusion à son propre grand traité-débat, *Dives and Pauper*, qu'il cite. Le prédicateur fait de nouveau preuve d'un esprit réformateur : ses critiques sévères des abus ecclésiastiques de l'époque évoquent encore les opinions des Lollards. Il se révèle entièrement orthodoxe, pourtant, sur les questions de doctrine catholique — sur l'eucharistie et la confession, par exemple — ce qui permet d'affirmer qu'il n'était certainement pas un adepte de Wyclif.²⁰ Au contraire, il va même, à plusieurs reprises, jusqu'à exposer les failles théologiques dans les opinions des Lollards. Son livre appartient donc, tout comme *Jacob's Well*, à ce courant réformateur orthodoxe du début du 15^e siècle

¹⁷ Texte B, passus V, vv. 395-6. Voir : William Langland. *The Vision of Piers Plowman. A Complete Edition of the B-Text*, A.V.C. Schmidt, éd., Londres: Dent, 1978, rév. 1982, p. 56.

¹⁸ En plus des articles de Pfander et de Slater cités en note 3 ci-dessus, voir Anne Hudson, 'A Lollard Sermon-Cycle and Its Implications', *Medium Ævum* 40, 1971, p. 152 ; aussi Anne Hudson & Helen L. Spencer, 'Old Author, New Work : the Sermons of MS Longleat 4', *Medium Ævum* 53, 1984, p. 228.

¹⁹ Voir Hudson et Spencer, 'Old Author, New Work', pp. 220-38. L'identification repose en partie sur la similitude des thèmes et du style, en partie sur l'allusion interne à son propre ouvrage.

²⁰ Voir Hudson et Spencer, 'Old Author, New Work', surtout pp. 229-33, qui le caractérisent de 'radical but not heterodox' (p. 233).

qui, par sa critique même du clergé (surtout dans un texte destiné à un public laïc), ainsi que par sa rédaction en langue vernaculaire (ce qui élargissait forcément le lectorat ciblé), ne pouvait éviter d'être vu d'un mauvais œil par une hiérarchie épiscopale soucieuse de défendre son autorité.

Le mot de la fin ?

A la fin du long traité-débat qu'est *Dives and Pauper*, on se pose naturellement la question : qui a raison, enfin, de ce couple d'amis — le riche ou le pauvre ? On peut terminer cette brève incursion dans leur monde par la suggestion que les deux sont nécessaires au bon équilibre de l'être humain, car ils représentent plusieurs aspects de la personnalité individuelle comme du corps social — et de l'Eglise aussi, puisque la perspective du texte est éminemment chrétienne. On pourrait aller plus loin, et dire que les deux « opposants » représentent non seulement l'homme, mais aussi le Christ, la tête de l'Eglise qui est son corps mystique — même si l'auteur de *Dives and Pauper* fait plutôt pencher la balance en faveur du Pauvre, le « mentor principal dans ce livre ». ²¹ Sans les deux qualités, d'ailleurs, qui réconcilient les opposés, la perfection divine ne serait pas concevable et l'homme ne pourrait s'y diriger. ²² Car, quand on examine de près la référence à saint Paul (2 Cor. 8 : 9) que cite l'auteur anonyme en introduction à la Table A, on comprend qu'il s'agit d'un paradoxe, du genre qu'affectionne l'Apôtre aux Gentils :

Scitis enim gratiam Domini nostri Jesu Christi, quoniam propter vos egenus factus est, cum esset dives, ut illius inopia vos divites essetis (2 Cor. 8 : 9)
[Vous connaissez, en effet, la libéralité de notre Seigneur Jésus Christ, qui pour vous s'est fait pauvre, de riche qu'il était, afin de vous enrichir par sa pauvreté].

Le bon chrétien peut donc être à la fois riche et pauvre, à condition de comprendre ces mots dans le sens théologique développé par Paul ; tout le chapitre aux Corinthiens, en effet, concerne les motifs de générosité. Dans l'un de ses sermons saint Augustin, maître de rhétorique, poursuit cette idée paradoxale, déclarant que le Christ est à la fois *dives et pauper*, riche en tant que Dieu mais pauvre en tant qu'homme (*Ergo dives et pauper Christus :*

²¹ Voir Barnum, I.1/7, dans le paragraphe liminaire de la Table A, déjà cité en entier.

²² C'est la perfection divine, symbolisée par les nombres parfaits (mentionnés dans le texte : I.1/284-5), qui est l'aspect caché du traité qu'explore M. Teresa Tavormina, 'Mathematical Conjectures in a Middle English Prose Treatise : Perfect Numbers in *Dives and Pauper*', *Traditio* 49, 1994, pp. 271-286. Comme le dit Tavormina (p. 284), les nombres parfaits évoquent, pour l'auteur anonyme, le Paradis qui dépasse l'entendement humain, allusion à 1 Cor. 2 : 9 ; mais elle ne semble pas avoir remarqué que, dans la conclusion de son œuvre (I.2/73-5), bien plus loin, l'auteur cite directement ce célèbre verset de saint Paul.

Le riche et le pauvre : un couple allégorique

tamquam Deus dives, tamquam homo pauper).²³ Et ce qui est vrai pour la tête est vrai aussi pour le corps. L'homme, continue l'évêque d'Hippone, est déjà riche dans le Christ et monte avec lui au ciel, assis à la droite du Père ; pourtant il reste, ici-bas, pauvre, affamé, assoiffé et nu (*Iam et ipse homo dives ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris : adhuc tamen hic pauper esurit, sitit, nudus est*). La contradiction n'est donc qu'apparente, fondée sur une vue partielle des choses ; en creusant, on découvre que le couple formé par nos deux orateurs pugnaces, Dives et Pauper, illustre la complémentarité.

Annexe

*Dives and Pauper. Commandment I, capitulum li.*²⁴

DIUES. Me lyst mor now to wepe þan ony mor to spekyn, for I wende til now þat Englych nacion hadde worchepid God pasynge all oþre nacionys, but now Y se it is nou3t so. For mychil of my nacioun is entrikyd and blendith with swyche fantasyys, many mo þan I can tellyn, and so þey forfetyng heylyche a3enys þe fyrste comandement þat ow3te mest to ben chargyd, for þat techyth us how we schulde worchepyn our God abouyn alle þyng. And þer is neyþir buschop ne prelath ne curat ne prechour þat wil spekyn a3ens þese vicys and errouris þat ben so heye a3en Godis worchepe, and so be mysvhs and slau3the of men of holy chirche vice is takyn for vertue and errour for trewþe, þe fend is worchepyd and God despisyd. Nethes, as man seyn, God is in non lond so wel seruyd in holy chyrche ne so mychil worchepyd in holy chyrche as he is in þis lond, for so many fayre chirchys ne so good aray in chirchis ne so fayr seruyce, as men seyn, is in non oþir lond as in þis lond.

PAUPER. As Sent Gregorie seyth in hise omelye, God takyth mor hede to a manys herte þan to his 3ifte and mor to his deuocioun þan to his dede. He takyth, seyth he, no gret hede how mychil man or woman 3euyth or offerith in holy chirche, but he takith hed of how mychil deuocioun and of what herte he 3euyth or offeryth. And so a pore man or woman hath somtyme mor þank for þe 3ifte of an halpeny þan som riche man hat for twenty schillyngys. 3if þe makynge of chirchis and þe ornamentys and þe seruyse in þis lond were don princypaly for deuocion and for þe worchepe of God, Y trowe þis lond pasyd alle londis in worchepyng

²³ Augustinus Hipponensis, in *Patrologia Latina*, 221 vol., Jacques-Paul Migne, éd., Paris: Migne, 1844-64, tome 38, Sermo 123, par. 4 : Le sermon en question est un commentaire sur les noces de Cana (Jean 2). Les œuvres complètes d'Augustin (texte établi par Migne, édité par Città Nuova, Trente, Italie) sont désormais disponibles en ligne sur le site suivant : www.augustinus.it/opera_omnia_corpo.htm.

²⁴ La totalité du chapitre 51 apparaît ici ; voir pages 188-189 dans l'édition de Barnum, vol. I.1.

of God and of holy chirche. But Y drede me þat men don it mor for pompe and pride of þis world, to han a name and a worchepe þerby in þe contre for enuye þat o town hat to [an] oþre, nou3t for deuocion but for þe worchepe and þe name þat þey sen hem han be þe aray and ornamentys in holy chyrche, or ellys be sley couetyse of men of holy chyche.

DIUES. What fantasye hast þou þat men don it nou3t for deuocioun?

PAUPER. For þe peple þise dayys is wol indeuout to God and to holy chirche and þey louyn but wol lytil men of holy cherche and han gret ioie for dishesyn and dispisin men of holy chyrche, and þey ben loth to comyn in holy chyrche whan þey arn boundyn to comyn þedyr and wol loth to heryn Godys seruyse. Late þey comyn and sone gon a3en away. 3yf þey ben þer a lytil while, hem þynkyth wol longe. Þey han leuer gon to þe tauerne þan to holy chirche, leuer to heryn a tale or a song of Robyn Hood or of som rybaudye þan to heryn messe or matynys or onyþing of Goddis seruisse or ony word of God. And sythe þe peple hath so lityl deuocion to God and holy chirche, Y can no3t sen þat þey don swyche cost in holy chirche for deuocion ne for þe loue of God, for þey dispisyn God day and ny3th with here wyckyd lyuyng and her wickyd thewys.

[Commandement I, chapitre 51.²⁵]

DIVES : J'ai plus grande envie maintenant de pleurer que de continuer à parler, car je croyais jusqu'ici que la nation anglaise honorait Dieu plus que toute autre nation, mais à présent je vois que ce n'est pas le cas. Car beaucoup de mes compatriotes, trop nombreux à compter, sont empêtrés et aveuglés par de telles fantaisies ; ils transgressent ainsi grièvement le premier commandement, qui devrait être le plus respecté, car celui-ci nous apprend comment honorer Dieu par-dessus tout. Il n'existe ni évêque, ni prélat, ni curé, ni prédicateur qui voudrait parler contre ces vices et erreurs qui portent tellement atteinte à l'honneur de Dieu ; et donc par la faute et par la paresse des hommes de la Sainte Eglise, on prend le vice pour la vertu et l'erreur pour la vérité ; le démon est honoré et Dieu, méprisé. Néanmoins, à ce qu'on dit, Dieu n'est en aucun pays si bien servi dans la Sainte Eglise, ni si grandement honoré, qu'il ne l'est chez nous, car il n'existe nulle part, dit-on, autant de belles églises ni de beaux ornements ni de belles liturgies que dans ce pays.

PAUPER : Comme le dit saint Grégoire dans son homélie, Dieu prête plus attention au cœur de l'homme qu'à son offrande, et plus à sa dévotion qu'à son action. Il ne prête guère

²⁵ Traduction proposée par le présent auteur.

Le riche et le pauvre : un couple allégorique

attention, dit-il, à combien l'homme ou la femme donne ou offre à l'Eglise, mais il prête [plutôt] attention au degré de dévotion et aux qualités de cœur de celui qui donne ou qui offre. C'est ainsi qu'un pauvre homme ou une pauvre femme a parfois plus de récompense pour le don d'un demi-sou qu'un riche pour une livre. Si la construction d'églises et les ornements et la liturgie dans ce pays étaient réalisés principalement pour la dévotion et pour l'honneur de Dieu, je pense que ce pays dépasserait tous les autres dans l'honneur de Dieu et de la Sainte Eglise. Mais je crains que les hommes ne le fassent davantage pour la pompe et l'orgueil de ce monde, pour avoir de ce fait une réputation et [pour gagner] l'honneur dans la région, ou par l'envie qu'une ville ressent envers une autre, non par dévotion mais pour l'honneur et la réputation qu'ils voient venir [chez eux] à cause de la parure et des ornements de l'église, ou bien par l'avarice rusée des ecclésiastiques.

DIVES : Qu'est-ce qui te fait penser qu'on ne le fasse pas par dévotion?

PAUPER : Parce que les gens de nos jours n'ont guère de dévotion pour Dieu ni pour la Sainte Eglise et ils n'aiment que très peu le clergé ; ils prennent plaisir à nuire et à montrer leur mépris pour les ecclésiastiques, et ils n'ont guère envie d'aller à l'église quand ils y sont obligés. Bien peu disposés à écouter la liturgie divine, ils arrivent en retard pour partir en avance. S'ils restent un petit moment, ils le trouvent bien long ! Ils préfèrent aller à la taverne qu'à l'église, écouter un conte ou une chanson de Robin des Bois ou de quelque paillardise plutôt qu'écouter la messe ou les matines ou tel autre office religieux ou lecture pieuse. Et puisque le peuple a si peu de dévotion envers Dieu et la Sainte Eglise, je ne peux pas dire qu'ils dépensent tant sur la construction, ni par dévotion ni par amour de Dieu — car ils méprisent Dieu jour et nuit par leur vie débauchée et leurs mœurs corrompues.

Leo Carruthers
Université de Paris IV-Sorbonne

Guenièvre avec ou sans Iseult ?
Deux figures mythiques féminines de la souveraineté
dans *Le Morte D'Arthur* de Malory et quelques résurgences
contemporaines.

Chez Malory, la féminité inquiétante de Guenièvre se limite à celle de la femme adultère qui précipite la fin du monde arthurien. Dépositaire suprême des valeurs courtoises, dont l'exigeant et parfois cruel asservissement de son chevalier Lancelot, elle n'entretient plus de rapport direct avec son modèle éponyme mythique dans la tradition celtique, à savoir la magicienne galloise Gwenhyvar. Si Morgan le Fay, la Dame du Lac et d'autres fées conjuguent clairement les attributs de magiciennes – toujours en marge du monde aristocratique, même si elles occupent une position sociale de rang, c'est Iseult qui, structurellement, par l'ajout des récits tristaniens dans la trame arthurienne (VIII-XII dans l'édition du *Morte D'Arthur* par Caxton), offre un complément essentiel à la figure de la Reine et parachève l'ambivalence de la figure mythique féminine de la souveraineté.

L'addition de la légende de Tristan et Iseult au cœur même d'un récit arthurien, qui n'apparaît dans aucune des sources de Malory, même si certains manuscrits les font figurer côte à côte dans des récits distincts, apparaît comme une mise en perspective de Lancelot par Tristan.¹ Peut-on dire qu'il en va de même pour Guenièvre et Iseult ? Si les récits tristaniens trouvent dans les récits arthuriens un prolongement certain, ils deviennent dans *Le Morte D'Arthur* immédiatement accessibles au lecteur. Certains épisodes se répètent donc, mettant en parallèle les deux amants accomplis et fleurons de la chevalerie, avec une indéniable fonction proleptique, comme celui du lit taché par le sang de l'amant blessé. Dans l'épisode du lit taché de la femme de Segwarides (une même femme est convoitée, avant Iseult, par le roi Mark et par Tristan), ce dernier n'est pas accusé en raison de sa réputation et de son lien de parenté avec le roi (« for he that hath a privy hurt is loth to have a shame outward » VIII,

¹ Charles Moorman, "Courtly Love in Malory", *English Literary History*, XXVII, 1960, pp. 163-176. Note bibliographique 1, p. 163 et pp. 172-174

14)². Dans l'épisode du lit taché de la reine Guenièvre, Meliagaunt [Méléagant] ne fait que se tromper de coupable en accusant l'un des chevaliers endormis près de la chambre de la reine, permettant aux amants de ne pas commettre de parjure (XIX, 6-9). Tristan blessé par Mark, jaloux des faveurs dont jouit son neveu, saigne tant que le drap, l'oreiller et la tête de lit sont rougis. Lancelot blessé aux barreaux de l'échelle pour rejoindre la chambre de la reine, selon les exigences de l'amour courtois, a taché l'oreiller comme les draps. Le sang amplement versé évoque passion et souffrance, et indique une culpabilité certaine mais évacuée au profit de la valeur du chevalier.

L'ajout du récit de Tristan et Iseult vient alors renforcer la stratégie narrative de déculpabilisation de Lancelot et Guenièvre lors des derniers livres. Le lecteur est ainsi mieux préparé à accepter la présentation paradoxale des amants adultères – non pas en termes de culpabilité et d'innocence mais en termes de réputation et d'honneur. Tristan et la Belle Iseult (« La Beale Isoud ») sont épiés nuit et jour par des chevaliers peu scrupuleux et sont victimes d'un guet-apens en pleine nuit, tout comme Lancelot et Guenièvre : Tristan, surpris nu dans la chambre de la belle, rappelle les services rendus et démontre que sa mort serait plus déshonorante pour le royaume que ne l'est sa présence chez la femme du roi Mark. Et de s'illustrer en tuant douze chevaliers (VIII, 34). Lancelot, surpris dans la chambre de Guenièvre, souligne le déshonneur de se trouver désarmé, accuse ses assaillants tapageurs d'alerter le château et de déshonorer la Reine. Il n'en tue pas moins les douze chevaliers avant de s'enfuir (XX, 3-4). L'amertume de Tristan banni par le roi Mark apparaît dans la liste des services rendus associée au leitmotiv « and well am I rewarded » (IX, 21), que le lecteur ne s'étonnera pas de retrouver dans la bouche de Lancelot avant qu'il ne restitue la reine au roi : « and now I am evil rewarded » (XX, 13).

Le récit associe les deux couples comme pour amplifier les motifs qui sous-tendent l'établissement, l'apogée et le déclin du royaume. Dès les guerres romaines d'Arthur, Lancelot s'indigne de devoir quitter Guenièvre alors que Tristan peut rejoindre Iseult en Cornouailles (V, 3). La section qui leur est dévolue nous permet de suivre le développement des amours de Tristan et Iseult, mais le narrateur prend soin de souligner, parfois par de simples allusions, comme en miroir, la progression des amours de Lancelot et Guenièvre. Lancelot fait savoir à Tristan qu'il blâme son mariage avec la deuxième Iseult (Iseult aux Blanches Mains, VIII, 36), ce qui conduit à un échange de lettres : Iseult s'en plaint à Guenièvre qui la reconforte (VIII, 37), si bien que Tristan se justifie par écrit à Lancelot et lui

² Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, Janet Cowen, éd., Harmondsworth : Penguin Books, 1969. Traduction de Pierre Goubert, *Le roman du roi Arthur et de ses chevaliers de la table ronde*, Nantes : L'Atalante, 1994.

demande d'intercéder en sa faveur auprès d'Iseult (IX, 5) ; Morgan le Fay envoie à Arthur une corne magique pour mettre à l'épreuve la fidélité de la reine par l'intermédiaire de Tristan (VIII, 31), mais c'est Iseult, et non Guenièvre, qui subit le test (VIII, 34). Amants en fuite, ils trouvent refuge dans le château de Joyeuse Garde (X, 52 ; XX, 6). La prouesse de Lancelot n'a d'égale que celle de Tristan si bien qu'on les compare en détails (VIII, 26), qu'on prend l'un pour l'autre (VIII, 11), que le narrateur s'en fait écho (X, 72) et il en va de même pour leur accomplissement en matière d'amour courtois, unis dans la prophétie de Merlin (« the truest lovers » II, 8), ou dans l'adversité face à Morgan le Fay (« the enemy of all true lovers » VIII, 34). Iseult, par l'intermédiaire de son messenger Sir Palomides, assure Guenièvre de leur indubitable parenté : « I send her word that there be within this land but four lovers that is Sir Launcelot du Lake and Queen Guenevere and Sir Tristram de Liones and Queen Isoud » (VIII, 31).

Cependant, Malory évite de porter la passion de Tristan et Iseult à son terme tragique, leur mort crépusculaire est éludée, comme pour concentrer en Guenièvre et Lancelot la souffrance de la passion et le poids de la responsabilité dans le déclin du monde arthurien. Si Lancelot et Tristan peuvent représenter des figures parallèles, voire redondantes du héros partagé entre sa fidélité au roi et sa servitude à la femme aimée, si Lancelot et Guenièvre sont coupables du même adultère et de la même trahison que Tristan et Iseult, les deux reines représentent un absolu amoureux qui permet le dépassement de soi (VIII, 9) et l'accomplissement de ce que les troubadours nommaient *fine amor*, et que le mariage, fût-ce avec un roi - Mark ou Arthur - ne pouvait procurer. Toutes deux continuent d'assumer leur rôle d'épouse royale, tout en cristallisant tous les fantasmes des chevaliers, rivalisant de beauté par exemple aux yeux de Bleoberis et Ector (X, 81), sujet de discorde entre Lamorak et Meliagaunt pour qui Guenièvre incarne la beauté la plus achevée (IX, 13). La seule présence du corps féminin idéalisé manifeste des pouvoirs surnaturels, ensorcelants, une magie érotique propre à l'amour celtique. Mais Malory limite l'appartenance de Guenièvre au monde féerique sans toutefois se soustraire au danger qu'elle représente pour la stabilité du royaume. A l'amour magique pérenisé par un breuvage empoisonné (VIII, 24), s'oppose l'amour coupable au retour de la quête du Graal (XVIII, 1) ou la force d'amour de Lancelot et Guenièvre³. Les deux reines sont cantonnées à deux univers distincts et c'est là qu'entre en jeu une possible, voire nécessaire complémentarité entre ces deux personnages, afin de rester

³ Si Chrétien de Troyes écrit sur le roi Mark et Iseult la Blonde, il rejette le modèle tristanien pour montrer que l'amour de Lancelot est affaire de choix et non de magie (Charles Méla, *La reine et le Graal*, Paris : Editions du Seuil, pp.9-10), d'où la noblesse de Lancelot, Yvain et Cligès (C.S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in the Medieval Tradition*, Londres : Oxford University Press, 1936, pp. 33-34)

fidèles à leurs modèles mythiques, tout en rangeant Guenièvre dans une catégorie pour le moins rassurante qui atténue sa duplicité (« most noble Christian Queen » XX, 4) et en ajoutant la figure complémentaire d'Iseult, à mi-chemin entre l'amante souveraine et les enchanteresses qui peuplent *Le Morte D'Arthur*.

Nulle trace de la sorcellerie en Guenièvre chez Malory, pourtant présente dans son nom d'origine celtique *vindo-seibaros* qui signifie « blanc fantôme », « dame blanche », femme de l'autre monde comme la femme-fée des mythes celtiques grâce à laquelle tout souverain acquiert sa légitimité, et la perd si son épouse vient à lui être infidèle ou ravie⁴. Ce récit type se retrouve dans l'ancienne littérature irlandaise (Cuchulainn sauve Blanath ravie par Curoi), l'épopée homérique et indienne. Le rapt de Guenièvre par Meliagaunt, qui met à jour la dépossession du roi et l'instabilité fondamentale de son royaume, révèle le singulier recadrage opéré par Malory. Le mystérieux royaume de Gorre où Guenièvre est retenue prisonnière, est une île de verre dans la *Vie de saint Gildas*⁵ et un pays d'où l'on ne revient pas dans *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes (v. 218-219)⁶. Ce royaume est réduit chez Malory au château de Meliagaunt, à la forêt et aux prairies alentours, situés à sept milles de Westminster, de sorte que la reine compte rentrer le soir même auprès du roi (XIX, 1). Seule l'abondance de détails - toute relative mais significative dans un texte où aucun paysage n'est jamais décrit et où la forêt n'est qualifiée que par un nombre restreint d'adjectifs - surprend : les herbes, les mousses et les fleurs, la couleur verte des habits des dix chevaliers et de leurs compagnes qui s'adonnent au rituel païen du mois de mai. La rupture narrative que représente ce court passage pourrait bien évoquer discrètement le passage dans un autre monde, la rupture avec le centre que représente la cour d'Arthur.

Le mystérieux roi du pays de Gorre, Bagdemagus [Bademagu], apparaît de façon anecdotique, par exemple dans l'aventure de Lancelot victime d'un enchantement (VI, 6), aux côtés des chevaliers arthuriens au cours d'un tournoi en Irlande (VIII, 9) ou encore aux côtés d'Uwaine (Yvain) lors de la quête du Graal (XIII, 9). Le ravisseur, son fils Meliagaunt, a lui-même été ravi par la beauté toute puissante de la reine, ravissement qu'il revendique devant Lancelot (IX, 13). Par le rapt du principe de souveraineté féminine, Meliagaunt ne fait que mettre à jour la dépossession du roi déjà accomplie par la relation adultère de Lancelot et

⁴ Philippe Walter, "Guenièvre", Pierre Brunel, éd., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco : Editions du Rocher, 2002, p. 872.

⁵ Christiane M.J. Kerboul-Vilhon, éd. + trad., *Gildas le Sage: "Vies" et œuvres*, Sautron : Editions du Pontig, 1997.

⁶ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, Charles Méla, éd. + trad., Paris : Librairie Générale Française, collection "Lettres Gothiques", 1992.

Guenièvre. L'épisode de la charrette se clôt par la clémence de la reine secourue par Lancelot mais aussi par le refus de juger le traître afin de ne pas divulguer l'aventure, selon la logique malorienne des derniers livres qui consiste à privilégier la réputation et l'honneur plutôt que l'objectivité d'un mal (« the less noise the more is my worship » XIX, 4-5). C'est à nouveau Meliagaunt qui accuse la reine dans l'épisode du lit taché, contrairement à sa promesse d'allégeance à la reine qui l'a gracié. Lancelot trouve en Meliagaunt un double sombre – tous deux mettant en images la double dépossession du rapt et de l'adultère. C'est peut-être ce que figure l'étonnant combat où Lancelot achève le traître en combattant avec la seule partie droite de son corps, la partie gauche étant désarmée, le bras gauche derrière le dos (XIX, 9).

Dans l'épisode du rapt chez Malory, impasse est faite du peigne en ivoire incrusté d'or de Guenièvre, trouvé près d'une fontaine au milieu d'une prairie, et de ses cheveux d'or qui s'y trouvent accrochés. Toute la rêverie féérique a disparu avec la merveilleuse image qui faisait de Guenièvre une possible déesse terrienne et aquatique à la fois : « que del chief la reïne furent, / Onques en autre pré ne crurent" [c'était des cheveux de sa tête, aucune autre prairie ne les vit croître] (*Le chevalier à la charrette*, v. 1417-1418). Impasse est faite de son origine surnaturelle, fille d'un ogre dans les *Triades* galloises, fille du roi Léodegant de Carmelide, royaume imaginaire proche de l'autre monde dans le *Lancelot en prose* du XIII^e siècle. Chez Malory, Leondegrance de Cameliard dote sa fille de la table ronde léguée par Uther [Uter Pendragon] en personne, qu'il restitue à Arthur en somme, attestant de sa parfaite intégration dans le royaume de Logres (III, 1). Une demoiselle rapporte cependant à Lancelot la croyance selon laquelle Guenièvre l'aurait enchanté : « but it is noised that ye love Queen Guenevere and that she hath ordained by enchantment that ye shall never love none other but her, ne none other damosel ne lady shall rejoice you » (VI, 10). On voit bien l'instrumentalisation d'un tel pouvoir magique, présenté comme explication rationnelle face au refus du mariage et à la fidélité de Lancelot pour la reine, que la demoiselle déplore, à grand renfort de structures négatives.

La confusion opérée par Lancelot, chez Chrétien, entre la dame de ses pensées et la Dame du Lac, indique que la reine amante et la fée mère n'avaient jamais fait qu'une. En Iseult aussi, la mère et l'amante se confondent.⁷ Chez Malory, le personnage d'Iseult, plus complexe parce qu'associé à la féerie (même si le merveilleux celtique est moins présent dans cette section que dans les contes précédents) devient alors une figure de la souveraineté

⁷ Voir Charles Méla, *La Reine et le Graal*, Paris : Editions du Seuil, 1984 et Philippe Walter, *Le Gant de Verre. Le mythe de Tristan et Iseult*. La Gacilly : Artus, 1990.

féminine qui vient compléter celle de Guenièvre. Bien que n'étant pas identifiée comme une belle empoisonneuse ou une fée, elle est néanmoins détentrice d'un pouvoir thaumaturge transmis par sa mère. Avant d'être au pouvoir de la reine d'Irlande et de sa fille Iseult, Tristan, qui tient son nom de sa mère morte en couches dans la forêt, échappe à la mort lorsque sa belle-mère lui destine du poison dans un flacon d'argent (VIII, 2), puis lorsque l'oncle d'Iseult, le redouté Sir Marhaus [le Morholt], le blesse d'une flèche empoisonnée sur une île isolée (VIII, 8). Contraint à chercher l'antidote en terre d'Irlande, la première rencontre entre Tristan et Iseult identifie cette dernière comme guérisseuse, magicienne, puisqu'elle seule connaît l'antidote (« surgeon » VIII, 9). Elle cause indirectement la perte du chevalier qu'elle a guéri et aime déjà, puisque c'est au cours d'un bain qu'elle lui prépare, et auquel mère et fille assistent, que la reine découvre la blessure et tente de venger son frère Marhaus. Lorsque Iseult s'inquiète, c'est à ses pouvoirs tout autant qu'à ceux de sa mère que le texte se réfère : « for passing well she loved Tramtrist, and full well she knew the cruelty of her mother the queen » (VIII, 11). La cruauté de la mère comme le manque de prévoyance de la fille, en dépit de sa sagesse, sont soulignés. En fait de cruauté, la reine a surtout recours à la magie car elle répare l'épée cassée de Tristan pour mieux l'attaquer.

C'est encore la mère d'Iseult qui confie un flacon d'or à Bragwaine et à Gouvernail lors du voyage en bateau vers la Cornouailles où le roi Mark attend Iseult, flacon dont le contenant autant que le contenu séduit littéralement les jeunes gens : « a little flacket of gold...it seemed by the colour and the taste that it was noble wine » (VIII, 24). Iseult est très naturellement tombée amoureuse de Tristan après qu'il a joué de la harpe (VIII, 9) et en est aimée en retour bien avant l'épisode du philtre magique. Mais lorsqu'elle se fait l'instrument involontaire de l'absorption du vin, elle devient partiellement responsable du malheur de Tristan, puisque le philtre, sorte d'élixir d'oubli qui annihile la volonté, conduit les amants à perdre tout contrôle sur eux-mêmes. L'amante initiatrice est aussi une magicienne qui provoque la folie : Tristan quitte le château de Tintagel où il a revu Iseult et, littéralement fou de douleur, se réfugie dans la forêt chez des bergers qui le maltraitent (IX, 17). Lancelot passe, lui aussi, deux années dans l'indigence en forêt, à demi nu, sans doute en raison de son amour pour la reine qui fait de lui un chevalier du Graal inaccompli (XII, 1). Le texte reste relativement pauvre en détails, mais le merveilleux celtique affleure : îles, bain, bateau, breuvage, le lien privilégié entre l'eau et les fées n'est plus à démontrer.⁸ Iseult conjugue auprès de Tristan les trois rôles de mère (qui guérit, fabrique le philtre et fixe ainsi le destin),

⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942, p. 103.

d'amante qui l'initie et qu'il épouse mais qui provoque sa mort (le personnage dédoublé d'Iseult aux Blanches Mains), conformément aux multiples pouvoirs de la grande déesse celtique, mais aussi d'une autre triade, celle des Parques, divinités du destin.⁹ Elle est aussi figure de la souveraineté auprès du roi Mark et comme Guenièvre, assume son titre d'épouse royale.

Dans *le Morte D'Arthur*, l'apparent appauvrissement du motif de la femme-fée chez la Reine Guenièvre cache peut-être une stratégie avisée. Guenièvre et Iseult se complètent habilement, entre une idéologie chrétienne de la faute incarnée par Guenièvre, alors que la faute d'Iseult ne peut s'entendre qu'au sens courtois de profanation de l'amour promis à de plus hauts accomplissements (mais douloureusement rachetée par une longue pénitence des amants¹⁰). La mort éludée de Tristan et Iseult est remplacée par celle de Lancelot et Guenièvre, mais accompagne, par l'insertion du conte de Tristan, le mythe eschatologique de la mort et du retour du roi, et la fatalité du destin plus proche de la mythologie celtique, incarnée par le philtre d'Iseult, qui, elle, conserve tous ses attributs féeriques. Elles semblent alors inséparables, car elles conjuguent les attributs mythiques de la souveraineté féminine indispensables à l'établissement du principe de souveraineté, mais sont éminemment fatales car elles précipitent la chute des rois et des héros (sans pour autant être confondues avec des figures maléfiques comme Morgan le Fay). Si Malory innovait au XVe siècle en proposant l'intégralité de la légende arthurienne et en y adjoignant la légende tristanienne - permettant ainsi une mise en regard des fonctions structurantes de Guenièvre et d'Iseult dans le règne arthurien - leur devenir dans la conscience moderne les sépare à nouveau.

Dans *l'Arthurian fantasy*, sur une période d'étude de 20 ans marquée par les recherches historiques, archéologiques et linguistiques qui façonnent l'image nouvelle d'Arthur en guerrier romano-celtique et alimentent un goût marqué pour la culture celtique, au détriment de la tradition courtoise et du *fine amor*,¹¹ on constate une large prédominance des personnages féminins de la légende arthurienne remise au goût du jour dans la société matriarcale du monde celtique.¹² La proportion d'œuvres consacrées à Tristan et Iseult est infime. Ces œuvres posent comme problématique l'identité féminine d'Iseult plus qu'elles ne

⁹ Philippe Walter, "Yseult", Pierre Brunel, éd., *Dictionnaire des mythes féminins*, références citées, p.1933.

¹⁰ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'occident*, Paris : Plon, 1972, p. 140.

¹¹ Sandra Gorgievski, "Vingt ans de production arthurienne 1970-1990", *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 53, été 1998, p. 73.

¹² Charlotte Spivack, *Merlin's Daughters, Contemporary Women Authors of Arthurian Fantasy*, Westport : Greenwood, 1987, pp. 3-15.

réactivent le personnage mythologique, malgré un verni celtisant (Taylor)¹³. Iseult ne fait que de rapides apparitions dans le règne arthurien (Berger¹⁴, Paxson¹⁵), la transgression de l'adultère et l'instabilité du royaume est déplacée sur le dilemme de l'identité (*gender*) du couple féminin Tristan/Iseult (Updike¹⁶, Barr¹⁷) où Tristan, sur un mode comique, refuse l'amour d'Iseult pour affirmer son identité masculine (Barr). Si un volume d'une tétralogie arthurienne leur est consacré, l'encombrant philtre magique est omis, comme pour donner libre cours à la revendication du désir féminin (Sutcliffe¹⁸). Si Guenièvre règne d'égale à égale avec Arthur en redoutable guerrière (Carlsen¹⁹, Godwin²⁰), ou lui vole la vedette en incarnant une toute-puissante souveraine celte (Newman²¹, Turner²²), ou en devenant la narratrice de tout le roman (Bradshaw²³), elle incarne toujours le mythe apocalyptique de la fin du règne arthurien par ses amours coupables (Bradshaw), perdant aussi ses derniers attributs de magicienne pour incarner le conflit entre chrétienté latine et croyances païennes dont sont dépositaires les Morganes et autres Vivianes, nettement valorisées par des relectures ouvertement féministes (Bradley²⁴, Chapman²⁵).

Au cinéma, la vision contemporaine distingue également les deux reines, exemptes l'une comme l'autre de toute féerie. Elle confine Guenièvre à son rôle de reine chrétienne timorée (Edel²⁶), déterminée mais soumise au roi qu'elle choisit et ne « trahit » qu'après sa mort, évitant le motif de l'adultère (Zucker²⁷), parfois inflexible dans le service de la passion (Bresson²⁸). Toute incursion semble lui être interdite dans une féerie dévolue à la Dame du Lac et son matriarcat (Edel), à une exception près (Boorman²⁹). Son lien à la souveraineté reste anecdotique, malgré des tentatives apparemment féministes où elle vit dans l'ombre du père (Zucker) ou en guerrière tatouée engagée dans la décolonisation de l'Angleterre et

¹³ Anna Taylor, *Drustan the Wanderer*, Londres : Longman, 1971.

¹⁴ Thomas Berger, *Arthur Rex*, New York : Delacorte Press, 1978.

¹⁵ Diana L. Paxson, *The White Raven*, New York : William Morrow, 1988.

¹⁶ John Updike, *Brazil*, Londres : Penguin Books, 1994.

¹⁷ Mike W. Barr & Brian Holland, *Camelot 3000*, New York : D.C. Comics, 1988.

¹⁸ Rosemary Sutcliffe, *Tristan and Iseult*, Londres : Hodder & Soughton, 1983.

¹⁹ Chris Carlsen, *The Bull Chief*, Londres : Sphere, 1977.

²⁰ Parke Godwin, *Firelord. Garden City*, New York : Doubleday, 1980. *Beloved Exile*, New York : Bantam Books, 1984.

²¹ Sharan Newman, *Guinevere*, New York : St Marin's Press, 1981-1985.

²² Roy Turner, *Ling of the Lordless Country*, Londres : Dennis Dobson, 1971.

²³ Bradshaw, *In Winter's Shadow*, Londres : Methuen, 1982.

²⁴ Marion Zimmer Bradley, *The mists of Avalon*, New York : Knopf, 1982.

²⁵ Vera Chapman, *The Three Damosels*, Londres : Methuen, 1978.

²⁶ Uli Edel, *Mists of Avalon*, 2001 (d'après M.Z. Bradley).

²⁷ Jerry Zucker, *Lancelot*, 1995.

²⁸ Robert Bresson, *Lancelot du Lac*, 1974.

²⁹ John Boorman, *Excalibur*, 1981 (d'après Sir Thomas Malory).

exempte d'adultère (Fuqua³⁰). Tristan et Iseult demeurent intouchables et isolés, irrémédiablement séparés du monde arthurien³¹, soit dans des adaptations assez conventionnelles qui magnifient le décor naturel des extérieurs tournés en Irlande, devenue une figure obligée du film en costumes (Donovan³², Furstenberg³³), soit dans un contexte résolument contemporain, lié à l'imaginaire formel, éclectique et singulier du réalisateur : les amants comme figés dans leur chrysalide (Lagrange³⁴), dans leur propre mythe - qui est aussi celui des acteurs Jean Marais et Madeleine Sologne, transformés en gisants à la fin du film (Delannoy/Cocteau³⁵). Lors d'une scène réunissant Lancelot et Guenièvre, un clin d'œil à la forêt édenique, refuge des amants en fuite, ne suffit pas à faire rejaillir le mythe de Tristan et Iseult (Zucker).

Seul Boorman, à l'instar de Malory cinq siècles auparavant, opère une fusion réussie entre les motifs tristaniens et le personnage de Guenièvre qui exerce ses pouvoirs de guérisseuse au bénéfice d'Arthur (guérison auprès d'un cours d'eau, confection d'un gâteau à la recette mystérieuse qui, tel un philtre d'amour, ensorcelle Arthur), ou au bénéfice de Lancelot (guérison sous l'égide de Merlin après le combat contre Gawain [Gauvain]). Les ondes liquides de ses longs cheveux qu'elle épand autour d'Arthur puis de Lancelot, l'apparentent aux fées. Guenièvre redevient l'indispensable figure féminine de la souveraineté grâce à laquelle Arthur retrouve sa légitimité lors d'un ultime combat (restitution de l'épée Excalibur au roi). Dans l'épisode des amants découverts, l'épée plantée entre les corps nus et enlacés des amants au cœur de la forêt, signale indiscutablement la transposition du mythe tristanien, la clémence du roi mais également la perte de la souveraineté d'Arthur, qui dépérit et se meurt dans une terre devenue gaste, signe de la fin des temps chevaleresques. Cette scène apparaît à nouveau, comme une fresque historique, dans la grotte de Merlin, palais de cristal qui évoque le royaume de l'autre monde celtique, où Guenièvre fut emmenée en captivité. La transposition ne se limite pas à ce simple épisode narratif puisque le Prélude de l'opéra wagnérien, *Tristan et Isolde*³⁶, ponctue chaque séquence associant Lancelot et Guenièvre – lorsque Lancelot rencontre la future reine en menant son escorte vers Camelot (comme Tristan conduisant Iseult à Mark), lorsque Lancelot évite la cour du roi, puis lorsque la reine chevauche dans la forêt pour rejoindre celui qui deviendra son amant. Ces extraits

³⁰ Antoine Fuqua, *Antoine, Le roi Arthur*, 2004.

³¹ Meredith T. McMunn, "Filming the Tristan Myth", Kevin Harty, éd., *Cinema Arthuriana. Essays on Arthurian Films*, New York : Garland, 1991, pp. 211-219.

³² Tom Donovan, *Lovespell*, 1979.

³³ Veith von Fürstenberg, *Fire and Sword*, 1981.

³⁴ Yvan Lagrange, *Tristan et Iseult*, 1972.

³⁵ Jean Delannoy, *L'Eternel retour*, 1943 (d'après Jean Cocteau).

³⁶ Créé à Munich en 1865.

SANDRA GORGIEVSKI

donnent une dimension contemplative à l'image dont ils prolongent la rêverie. Le Prélude, page inaugurale qui a acquis une valeur quasi-mythique, parachève d'une part la représentation de la dimension tragique de la passion mais aussi la complémentarité des deux figures mythiques féminines de la souveraineté. Guenièvre *avec* Iseult, assurément.

Sandra Gorgievski
Université de Toulon

Lucifer ou le miroir brisé. Les voix angéliques dans le théâtre anglais de la fin du Moyen Age

Au sein des cycles des mystères anglais, les pièces où s'affrontent bons et mauvais anges sont proportionnellement peu représentées ; ces confrontations sont en effet essentiellement circonscrites aux pièces de la Création. Dans les pièces de York et de Chester qui traitent de la Chute de l'homme, ainsi que dans le *Harrowing of Hell* ou le Jugement Dernier, bons anges et anges déchus se croisent sur scène plus qu'ils ne se donnent la réplique. L'opposition entre les deux communautés angéliques, cependant, est toujours dotée d'une forte saveur dramatique. Elle est due à l'intensité des contrastes entre les hauteurs célestes et les cavernes infernales d'après la chute, dans des situations qui permettent de jouer pleinement sur la verticalité de l'espace scénique, grâce aux usages combinés de la scène, de la trappe et de la scène inférieure ; celle-ci en effet est le lieu théâtral traditionnel de l'enfer, qui se forme précisément lors de l'épisode de la chute des anges rebelles. Un autre ressort tragi-comique puissant réside dans la réaction de ces derniers une fois tombés en enfer - cet espace ténébreux qui préfigure la séparation du jour et de la nuit lorsque l'on en revient au récit biblique.

Sans doute les premiers spectateurs, dont sur ce point les modernes ne sont pas fort éloignés, étaient-ils bien plus suspendus aux séductions et autres contorsions démoniaques qu'au sage et uniforme chœur angélique : déjà Tertullien dans son *De Spectaculis*, vitupère contre cette fascination immorale¹. L'effrayante gueule d'enfer présente sur la scène médiévale s'avère indubitablement plus saisissante que les nuages célestes. Reste que sans bons anges, pas de chute. La dissonance diabolique originelle ne peut s'entendre qu'en contrepoint du chœur angélique, avant le retour final à une harmonie qui englobe alors son contraire différencié : expulsé, banni, mais partie prenante de la Création. Le personnage singulier de l'ange déchû ne peut en effet se construire qu'en s'opposant par son discours à la cohorte de tous ses semblables, dont graduellement il se détache. Ainsi s'élabore une double complémentarité : elle consiste d'une part en la cohésion interne essentielle du « bon »

¹ Voir John Wesley Harris, *Medieval Theatre in Context*, Londres, New-York : Routledge, 1992, p. 15 et suivantes.

discours angélique, quand bien même il se répartit en plusieurs représentants pour former ce véritable « chœur des anges » que l'on retrouve dans la tradition iconographique ; d'autre part, cette concordance interne s'inscrit dans un mouvement dramatique d'ensemble qui, pour progresser dans le récit de la relation entre Dieu et les hommes, implique et intègre la contradiction, la rupture de l'harmonie première. La présente étude se fixe comme horizon, à partir des pièces d'York et de Chester, l'exploration des manifestations linguistiques, scéniques et poétiques de la communauté angélique, une mais divisible. A commencer par le « nous » des anges, reflet de la lumière divine, sur le fond duquel se détache le « je » de Lucifer, infidèle miroir de Dieu fasciné par sa propre lumière.

Le « nous » des anges, le « je » du diable

Dans le cycle de *Corpus Christi* de York, comme dans celui de Chester, se fait entendre dès l'abord une voix collective, émanant des neuf ordres angéliques, qui se font écho les uns aux autres. Cette communauté, qui s'exprime à l'aide de la première personne du pluriel, constitue la première création divine dotée de la parole ; elle se perçoit en toute humilité comme une sorte d'extension de la clarté parfaite. Ainsi, le discours des bons anges se construit à partir du paradigme de leur reconnaissance de l'autorité divine en une série de variations, où jamais l'individu angélique ne se détache si ce n'est quand il est investi d'une mission spécifique, comme dans le cas de l'archange Michel pour les pièces du *Harrowing of Hell*. C'est par l'intermédiaire de ce discours toujours laudatif que s'élabore l'identité angélique, comme le montre un relevé systématique des occurrences du « nous » (*we/us*), qui met au jour plusieurs *topoi* constitutifs de cette identité.

« Our Lorde shalbe our guyde » : les lieux communs du discours angélique.

Le premier lieu commun du discours angélique exprimant un « nous » collectif est l'affirmation de Dieu en tant que créateur de la communauté des anges à partir du néant :

Ay loved be þat lufly lorde of His lighte,
That us thus mighty has made þat nowe was righte noghte
(York, *Fall of the Angels*, 45-46)².

² Dorénavant York, *Angels*. Sauf mention contraire, toutes les citations renvoient à Greg Walker, éd., *Medieval Drama*, Oxford : Blackwell, 2000.

Cette citation provient de la première réplique du Séraphin, le premier dans la hiérarchie des anges selon la classification en triades établie par le pseudo-Denys dans la *Hiérarchie céleste* - une échelle fidèlement adoptée par le ou les auteurs de la pièce. Le thème en est repris dans la réplique angélique suivante, prononcée par le Chérubin :

Lorde, with a lastande luf we love Dee allone,
Pou mightefull maker þat markid us and made us...
(*Id.*, 59-60)

On retrouve la même notion dans *The Fall of Lucifer* de Chester :

Wee thanke Thee, lorde, full soveraignely,
That us hath formed so cleane and cleare.
(78-79).³

Cette dernière citation lie le champ lexical de la création des anges à celui de la lumière divine (« cleare ») ; on en trouve également la marque dans la pièce d'York, quand le Chérubin rend grâce pour le don de la lumière divine, immédiatement après la chute de Lucifer :

A, lorde, lovid be Thi name þat us þis lyghte lente...
(*Angels*, 123)

Le recours au thème de la lumière divine dispensée aux ordres angéliques n'a rien d'étonnant. Dans l'encyclopédie que constitue le *De proprietatibus rerum*, par exemple, Barthelemi l'Anglais, s'appuyant fréquemment sur l'autorité de saint Grégoire et du pseudo-Denys, consacre une large partie de ses chapitres sur les anges au rapport qu'ils entretiennent avec la lumière divine :

Ils sont vêtus de robes rouges qui ont la couleur du feu, parce qu'ils sont embrasés du feu de l'amour de Dieu et sont recouverts par la divine lumière de la connaissance de Dieu. C'est pourquoi David dit dans le psautier que les anges sont couverts de la lumière comme d'un vêtement.⁴

Le paradigme de la lumière divine est lié intrinsèquement à l'intrigue des pièces de la Création et de la Chute des anges, qui explorent l'opposition de la clarté et des ténèbres, avec la dissension générée par le Porteur de Lumière, puis plus tard avec la mission confiée par

³ Dorénavant Chester, *Lucifer*.

⁴ Le *De proprietatibus rerum* est cité ici dans sa traduction française de Jean Corbechon (1372), *Le Livre des propriétés des choses*, mis en français moderne par Bernard Ribemont, Paris : Stock, Moyen Age, 1999 ; ici citation p. 75.

Dieu aux bons anges d'éclairer la Terre, assombrie par la chute de Lucifer.⁵ Aussi, ce qui frappe n'est pas l'originalité des propos que l'auteur des textes a placés dans la bouche des anges ; c'est la continuité entre l'image mentale courante de la figure angélique et son exploitation par le texte et le jeu dramatique. On le voit ici au plan du lexique ; on le retrouvera plus tard avec les procédés scéniques et poétiques.

De même que les anges sont créatures de Dieu, c'est par la seule contemplation de la majesté divine qu'ils subsistent et doivent subsister :

(...) let us stande styll,
 Lorde, to be fede with þe fode of Thi fayre face.
 (...)
 And whoso þat fode may be felande,
 To se Thi fayre face, es nocht fastande.
 (York, *Angels*, 77-82)

Ainsi, la voix des anges se fait une dans la reconnaissance de la nourriture spirituelle qu'Il leur accorde. D'où le recours aux paronymes tels que *blys* et *blyssing* ; Dieu a créé les anges « In blys for to byde in His blyssyng » (York, *Angels* 47), ou encore « Ever in this blesse to byde [Him] bye » (Chester, *Lucifer*, 80). On trouve aussi la déclinaison du champ sémantique de la plénitude, exprimée de façon positive par l'image de la protection, mais aussi de façon négative, car Dieu est banissement de toute souffrance :

At beelde us thus baynely abowete Hym
 Of myrthe nevermore to have myssyng.
 (*Id.*, 49-50)
 Ther never felyng of fylth may full us nor fade us.
 All blys es here beeldande aboute us.
 (*Id.*, 62-63)
 Of dere never that us more dowte us.
 (*Id.*, 66)

En corollaire à l'affirmation récurrente du double lien qui les unit à la divinité créatrice et protectrice, les ordres angéliques se caractérisent par un autre topos : ils se désignent eux-mêmes comme êtres de louange :

Ay-lastande in luf lat us lowte Hym...
 With all þe wytt þat we welde we woyschip Ði wyll,
 Þou, gloryus God þat es grunde of all grace.
 (York, *Angels*, 48, 75-76).

⁵ Voir York, *Angels*, 149-50 : I byd in my blyssyng yhe aungels gyf lyghte
 To þe Erthe, for it faded when þe fendes fell.

Ainsi la glorification de Dieu est à la fois directement exprimée et définie comme une activité angélique par excellence ; la valeur performative de ce type de discours souligne davantage encore la proximité de Dieu et de ses premières créatures. L'on a ici l'équivalent verbal de la contiguïté spatiale qui existe entre eux depuis la Création ; car dès qu'il a créé le Ciel autour de Lui, Dieu l'a peuplé avec les anges :

Baynely, in My Blyssyng I byd at here be
A blys al-beledande abowte Me,
In þe whilke blys I byde at be here
Nyen ordres of aungels full clere...
(York, *Angels*, 21-25)

Une variante du même *topos* consiste à mettre l'accent sur l'obéissance à la parole divine ; dans la pièce d'York, cette notion est synonyme de constance et de fidélité :

To-whylys we are stabyll in thoughte
In þe worschipp of Hym þat us wroght.
(York, *Angels*, 64-65)

Cela pour mieux faire ressortir la faute de Lucifer, exprimée dans la même pièce comme un manquement à cette obligation :

Sen Lucifer oure ledar es lighted so lawe,
For hys unbuxumnes in bale to be brente.
(*Angels*, 124-25)

Dans *The Fall of Lucifer*, la soumission est formulée d'une manière plus tangible, puisqu'il s'agit d'abord de l'interdiction de toucher le trône divin (91-92), image concrète qui annonce le péché d'orgueil de Lucifer lorsqu'il s'imagine supérieur à Dieu et entreprend de transgresser l'interdit. Et les bons anges d'exprimer le devoir d'obéissance sous la forme de la nécessité physique pour chacun de rester à sa place :

Oure Lorde comaunded all that bene here
To keepe there seates, bouth more and lesse.
(...)
Goe too your seates and wynde you hense.
(*Lucifer*, 138-39 ; 206)

Le discours angélique contribue ainsi à façonner les contours d'un chœur, constitué de membres qui parlent tous d'une même voix (« with stedefaste steven », York, *Angels* 77).

L'effet d'unisson donne l'impression d'une indifférenciation du groupe angélique, que le *Livre des propriétés des choses* décrit de manière plus positive comme « une société gracieuse unie d'une commune volonté ». ⁶ Cet effacement de l'individu derrière la collectivité angélique est une source d'inspiration majeure de la liturgie et de l'iconographie ; dans son ouvrage sur *La Raison des gestes*, J.-C. Schmitt rappelle la description par l'Abbé Suger de la consécration de l'abbatiale de Saint Denis en 1140. La procession des moines à travers les différentes parties de l'édifice symbolise l'union, la concorde, le mouvement collectif, précisément sur le modèle des chœurs célestes : « Toutes les fois que la divinité doit être glorifiée, l'ondulation bruisante de leurs ailes croisées semble rythmer la psalmodie des clercs et des moines qui processionnent » ⁷.

« And I the principall » : le « je » de l'indocile

Si le discours des anges paraît comme saturé par l'affirmation d'un « nous » laudatif ⁸, c'est pour mieux faire ressortir le « je » de l'Autre, singulier et rebelle. Et de fait, la première caractérisation du mauvais ange passe elle aussi par le biais du discours, par une parole cette fois totalement auto-centrée. Dans *The Fall of the Angels*, il n'est pas un vers de la première réplique de Lucifer qui ne contienne une référence à sa propre personne :

All the myrth þat es made es markide in me!
 Þe bemes of my brightode ar byrnande so bryghte,
 And I so semely in syghte myselfe now I se,
 For lyke a lorde am I lefte to lende in his lighte,
 More fayrerear be far þan my feres
 In me ys no poynte þat may payre;
 I fele me fetys and fayre,
 My powar es passande my peres.

(York, *Angels*, 51-58)

Les autres mauvais anges partagent cet infléchissement de leur parole, comme de leur regard, qui finit toujours par se tourner vers eux-mêmes et non vers la divinité. Dans la pièce de Chester, Lucifer s'exprime juste après Dieu, d'une manière plus efficace encore d'un point de vue dramatique que dans celle d'York. Il récapitule dans son premier discours les neuf ordres angéliques que Dieu vient de créer, glorifiant ainsi la puissance divine dans sa création ; mais l'apogée de sa déclamation culmine avec sa propre personne : « And I the principall, Lorde,

⁶ Bernard Ribemond, trad., *Le Livre des propriétés des choses*, références citées, p. 77.

⁷ Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990, pp. 124-26.

⁸ Voir, York, *Angels* 59-66.

here in Thy sighte. » (*Lucifer*, 63). De même, après que Dieu a énoncé l'interdit visant l'accès à son trône, Lucifer lui affirme son obéissance indéfectible (*id.*, 94-100) ; mais la dernière ligne de son intervention recentre à nouveau son discours sur lui-même : « And bearer of lighte Thou has made me. » (*id.*, 101). On observe dans la concomitance de ces discours un premier effet de miroir entre Lucifer et les bons anges : l'antithèse sans cesse réaffirmée entre un « nous » qui dissout l'individualité angélique et un « je » qui affirme la singularité du rebelle.

Et cependant, tout se passe comme si ce « je » et ce « nous », dont le face à face sans cesse réaffirmé rehausse, pour les spectateurs, la tension dramatique de la pièce, n'étaient pas à envisager seulement comme une série d'oppositions terme à terme. Certes, l'on a bien un chœur harmonieux qui se trouve contredit par un soliste en révolte, auquel fait écho un deuxième larron, nommé *Lightborne* (Chester, *Lucifer*) ou simplement *Secundus Angelus Deficiens* (York, *Angels*). Mais il y a plus : le « nous » des bons anges est tout d'humilité, d'oubli de soi, d'union dans la contemplation ; c'est un « nous » qui vise à se faire oublier, comme le montre l'expression « dissolved under a deadem » utilisée par Dieu à leur endroit dans un discours d'ouverture :

The three tryalls in a throne
And true Trenitie
Be grounded in My godhead,
Exalted by My exelencie.
The might of My makeinge
Is marked in Mee,
Dissolved under a deadem
By My devyne experience.
(Chester, *Lucifer*, 28-35)

Le premier sens de *dissolved*, d'après le *Middle English Dictionary*, exprime bien cette idée de fusion, *melting*, de la communauté. Ainsi, l'identité angélique est fondée sur la dissolution dans l'action de grâce ; l'accent est porté sur l'acte et non sur les sujets. « *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* » : le discours du chœur angélique est la déclinaison dramatisée du *Gloria*. Au contraire, les paroles des anges indociles expriment leur volonté de se distinguer, en tant que sujets, de cette communauté dont ils sont issus. Dans *The Fall of the Angels*, c'est le sujet qui est mis en avant et non l'action ; Lucifer proclame sa nature unique, supérieure, plus brillante que tous les autres ; il revendique l'« être » et l'« avoir » au détriment du « faire »... et c'est alors qu'il subit le châtement divin. Alors que les bons anges s'appellent entre eux *brothers* d'une

manière égalitaire,⁹ Lucifer les interpelle ou les prend à témoin en usant du nom de leur nature : « What saye ye angells all that bene here ? », ou encore « Behoulde, sennyors one every syde »¹⁰ ... comme si déjà il n'était plus l'un d'entre eux.

« **And nowe we be in Hell full lowe** »¹¹

Est-ce à dire que l'on ne rencontre aucune voix commune chez les mauvais anges ? Si, précisément, lors de la chute, puis en enfer :

[Lucifer]
Helpe, felawes ! In faythe I am fallande.
[II Angelus Deficiens]
Fra Heven are we heledande on all hande,
To wo are we weenande, I warande.
(York, *Angels*, 96-98)

Tout comme le *we*, l'appellatif *felawes* qui s'adresse aux autres anges déchus, ne se rencontre dans les deux pièces qu'après le châtement.¹² Les deux anges *deficiens* de la pièce d'York se côtoient dès les premiers échanges verbaux ; mais il s'agit davantage d'une juxtaposition de monologues. Chacun est comme charmé par sa propre personne et c'est seulement à partir de la chute que s'instaure entre eux un dialogue tonitruant, en vérité très humain, qui illustre le fait que l'on ne prend en compte son prochain qu'à compter du moment où l'on a besoin de lui. D'où la soudaine apparition de ce « nous » dans leur discours, dans un premier temps pour exprimer leur détresse (108-109), ensuite dans des dialogues savoureux, pour échanger accusations et refus de la responsabilité de la Chute :

[II Diabolus]
Owte on þe Lucifer, lurdan, oure lyghte has þou lorne!
Þi dedes to þis dole now has dyghte us,
To spill us þou was oure spedar...
(York, *Angels*, 110-12)

Dans la pièce de Chester, le rapport entre les deux mauvais anges est plus dynamique : à la manière d'un duo comique, Lucifer, qui veut être Dieu à la place de Dieu, est le meneur du jeu subversif, alors que Lightborne figure un second bassement flatteur qui entend bien

⁹ Voir par exemple Chester, *Lucifer*, 154.

¹⁰ Chester, *Lucifer*, 132, 178.

¹¹ Chester, *Lucifer*, 269.

¹² Voir aussi Chester, *Lucifer*, 262.

partager la même gloire que son chef. Mais c'est la même cacophonie souterraine que l'on entend après la chute :

[II Demon [Lightborne]]

And even heither thou hast us broughte
Into dungeon to take our trace.
All this sorrowe thou hast us soughte:
The Devill maye speede thy stinckinge face!

[I Demon [Lucifer]]

My face? False feature, for thy fare!
Thou hast us broughte to teene and treay.

(Chester, *Lucifer*, 234-39)¹³

Enfin, on rencontre également le « nous » des diables quand l'Histoire s'achève, au jour du Jugement : si une voix collective se fait entendre alors chez les démons, c'est pour se réjouir d'avance des âmes mauvaises qu'ils vont pouvoir accueillir en enfer. Ils doivent se tenir prêts à défendre leurs droits devant le tribunal divin ; le « nous » est intéressé, c'est celui du voleur accroché à son butin. On retrouve la voix plurielle et l'appellatif *felawes* échangés auparavant entre les anges déchus :

Felas, arraye us for to fight,
And go we faste oure fee to fange.

(...)

For if þe domesman do us right,
Full grete partie with us schall gang.

(York, *The Last Judgement*, 217-24)

Le chœur des anges, la dialectique du diable : procédés para-dramatiques de caractérisation des personnages angéliques

La complémentarité des bons anges entre eux et des mauvais anges avec les bons, ne se manifeste pas uniquement par le biais du dialogue dramatique. Deux procédés para-dramatiques sont également à l'œuvre dans les pièces considérées ici : le chœur, au sens premier, musical du terme, dont l'esthétique entretient un rapport dialectique avec celle du débat.

« Dissolved under a deadem »

Le chœur angélique apparaît dans les deux pièces de la chute des anges et illustre comme il se doit l'harmonie de la sphère céleste. Dans *The Fall of the Angels* (York), le

¹³ Voir aussi les vers suivants, 240-347.

premier chant choral est inséré dans le discours d'ouverture prononcé par Dieu. Immédiatement après l'annonce performative de la création des neuf ordres angéliques, accompagnée de la désignation de leur fonction – adorer et louer Dieu – une indication scénique signale l'intervention du chœur : « *Tunc cantant angeli, 'Te deum laudamus, te dominum confitemur'* »¹⁴, chant de louange et de reconnaissance. A la fin du discours divin, qui s'achève sur la désignation de Lucifer comme *miroir* de la puissance divine – nous y reviendrons – une seconde didascalie annonce un autre chœur de louange sous la forme du *Sanctus*. On retrouve ici l'illustration de la contiguïté accomplie entre Dieu et les créatures angéliques, qui s'expriment dans des chants de glorification comme en écho à Sa parole.¹⁵ Plus largement, la figure de Dieu, grand ordonnateur de la Création, se double de celle du chef de chœur aux commandes du concert des voix célestes. L'intérêt dramatique du recours au chant angélique tient en outre au fait qu'il permet d'interrompre, sans en briser le fil, un discours divin, par définition solennel et prolongé ; ainsi l'attention du spectateur se trouve à la fois soulagée et divertie.

Le chœur angélique dans *The Fall of Lucifer* assume en outre une fonction de transition entre les différents moments de la pièce. Ainsi, l'on peut considérer que la première section correspond à la création des neuf ordres angéliques (1-85) ; seule y règne l'harmonie, confirmée musicalement par un premier chœur, le *Dignus Dei*, identifié comme un hymne chanté le deuxième dimanche de Pâques, en traduction : « Thou, o Lord, art worthy to receive glory and honour and power because Thou created all things »¹⁶. Après cette scène d'exposition, on assiste à une montée de la tension dramatique : Dieu prononce l'interdit touchant son trône en son absence ; Lucifer fait mine de le respecter, puis le transgresse (86-213). C'est alors qu'est annoncé le deuxième chœur des anges : « As God returns, the angels sing '*Gloria tibi Trinitas*' », pour saluer le retour de Dieu qui est aussi retour à l'ordre, et accompagner déplacement de l'acteur sur scène. Ce chant introduit la dernière section de la pièce, qui montre la manifestation du courroux divin, la chute des mauvais anges et l'affirmation de l'harmonie retrouvée, symbolisée par le rappel de la Trinité : « I and two persons be at one assente » (286).

La pièce *The Last Judgement* (York), représentée par la guilde des Merciers, attribue la même fonction double au chœur angélique, bien que la pièce se structure en deux

¹⁴ York, *Angels*, 26+.

¹⁵ *Id.*, 42+.

¹⁶ Voir Chester, *Lucifer*, 85+ et note 3.

mouvements et non en trois : la première scène s'achève lorsque Dieu le Fils s'installe sur son trône de justice, entre deux apôtres, pour départager les bonnes et les mauvaises âmes :

Comes fourthe, I schall sitte you betwene,
And all fullfille þat I have hight.

Réplique suivie de la didascalie :

Hic at sedem iudicii cum cantu angelorum
(215-16+)

Les voix angéliques, dont le chant n'est pas ici spécifié, accompagnent le mouvement sur scène de la figure divine, permettant d'animer ce qui demeurerait sinon un déplacement muet, tout en conférant une épaisseur dramatique à l'image traditionnellement figée du Christ en majesté. Ce point d'orgue clôt le premier mouvement ; le second s'ouvre alors sur le dialogue des trois diables tout heureux de leur prochaine moisson d'âmes damnées. La pièce s'achève une fois le Jugement accompli, sur un second tableau du Christ qui fait mine de rejoindre le niveau supérieur de la scène avec les âmes sauvées. La didascalie montre que les personnages angéliques soulignent le mouvement final de la manière suivante : « *Et sic facit finem, cum melodia angelorum transiens a loco ad locum* » (380+). Le concert des trois anges est en effet accompagné de la traversée de la scène par neuf figurines d'angelots peints en rouge, manipulées par un procédé de cordages. Cette mise en scène est détaillée dans le contrat des Merciers (*the Mercer's Indenture*) avec leur *pageant masters*, daté de 1433¹⁷.

Avec la notion de chœur angélique, l'on se situe à la rencontre de la spiritualité et de la théâtralité ; le chœur illustre la parole de Dieu, suggérant pleinement sa nature de miroir de la lumière divine, mais il accomplit également une fonction stratégique sur scène en assurant l'harmonie entre les diverses parties de la représentation et lors des nécessaires déplacements des acteurs.

Le discours diabolique ou l'art de la *disputatio*

Qu'en est-il de la dissonance qui vient perturber cette harmonie céleste ? Elle ne provient pas seulement du vacarme provoqué par les interjections des anges rebelles. La valeur dramatique de l'exercice rhétorique de la *disputatio* n'est plus à démontrer : à l'opposé du concert angélique, le recours au débat oral fournit une illustration dramatique du désordre,

¹⁷ Voir Greg Walker, éd., *Medieval Drama*, références citées, p. 159.

de l'irruption du Mal au cœur de l'harmonie céleste. Dans la pièce de Chester (*Lucifer*), un débat entre les anges et les futurs démons s'instaure dès que Dieu a quitté la scène. Lucifer et Lightborne s'opposent à six des sept ordres d'anges qui ne se sont pas exprimés jusqu'alors (les anges et les archanges ont déjà prononcé leur discours d'allégeance à Dieu ; le fait que les Séraphins ne s'expriment pas dans le débat est peut-être dû à une simple confusion, par exemple avec les Chérubins, qui prennent deux fois la parole). A peine Dieu a-t-il le dos tourné que Lucifer s'imagine sur son trône :

All in this throne yf that I were,
Then should I be as wise as Hee.
(Chester, *Lucifer*, 130-31)

Un représentant de chacun des ordres angéliques restant s'exprime alors, pour détourner Lucifer de son dessein : les Vertus et les Chérubins le mettent en garde contre son orgueil, les Dominations et les Principautés l'avertissent de sa chute probable, les Trônes et les Puissances lui prédisent que sa beauté et la fierté qu'il en tire construisent un mur autour de lui, qui l'empêche de voir Dieu. Enfin les Dominations à nouveau, lui conseillent, ainsi qu'à Lightborne, de regagner son siège. Bien sûr, Lucifer répond à chacun de ces arguments. La structure de ce débat, qui constitue le moment central de la pièce, est à la fois régulière et souple, ce qui lui confère un élément d'authenticité : Lucifer lance un défi en interpellant les autres anges et reprend la parole dès qu'il en a l'occasion, à moins que son compère Lightborne ne s'en charge. Les interventions des ordres angéliques sont regroupées, mais d'une manière aléatoire, qui ne recoupe pas le classement en triades énoncé par le pseudo-Denys et suit bien davantage une logique de spontanéité¹⁸. Le débat est contradictoire, sans être mécanique. Du point de vue de la mise en scène, on imagine aisément les représentants des neuf ordres d'anges, assis chacun sagement et formant une ou plusieurs rangées qui bordent l'espace central réservé au trône divin, alors que Lucifer et Lightborne, probablement debout et en mouvement vers ce trône qui les fascine, perturbent cette belle disposition scénique, reflet de l'ordre divin. Le débat des anges et des démons est par ailleurs un genre répandu au XVe siècle : l'un des *exempla* issus du recueil de *Jacob's Well* met en scène quatre démons et quatre anges autour du corps d'un riche au bien mal acquis, mais qui s'est repenti *in extremis* ; les parties en présence s'affrontent en usant des citations du Psaume 35,

¹⁸ Les trois triades se succèdent comme suit par ordre hiérarchique décroissant : Séraphins, Chérubins, Trônes ; Dominations, Vertus, Puissances ; Principautés, Archanges, Anges. Voir l'article « anges » dans le *Dictionnaire de spiritualité*, Paris : Beauchesne, 1954.

qui oppose la malice du pécheur et la miséricorde divine ; c'est grâce à cet ultime argument que les anges finissent par obtenir le salut de l'âme du défunt.¹⁹

Dans les autres pièces de notre corpus, le débat n'est pas actualisé d'une manière aussi dynamique et efficace au plan dramatique ; dans *The Fall of the Angels*, l'on a bien une alternance entre les discours de Lucifer, de son second et des autres anges jusqu'au moment de la chute. Mais il s'agit davantage de monologues entrecroisés : les bons anges – Chérubin et Séraphin – et les mauvais reprennent et développent leurs lieux communs respectifs sans que ceux-ci soient insérés dans une construction argumentaire. Demeure l'opposition structurelle et prégnante sur scène entre deux anges et deux (futurs) démons, dont les répliques se succèdent avec une stricte régularité. L'on observe la même structure dans *The Last Judgement* (York), où trois anges et trois diables incarnent la confrontation du Bien et du Mal, du salut et de la damnation, sans qu'ils se trouvent pour autant dans une situation d'échange verbal : les diables complotent entre eux, alors que les anges s'adressent aux âmes qu'ils conduisent devant le trône du Jugement. L'effet antithétique suggéré par la distribution binaire des personnages est cependant renforcé par la présence symétrique de deux bonnes et deux mauvaises âmes, alors que dans la sphère céleste, deux apôtres font écho à la double incarnation de la divinité sous la forme du Père et du Fils.

Quel que soit son degré de sophistication et, par conséquent, d'efficacité dramatique, le débat constitue donc un passage, central, mais toujours dépassé, avant le retour à l'harmonie ; cette restauration est confirmée, dans les pièces qui nous occupent, par le discours prononcé par Dieu en conclusion qui répond à son discours en ouverture de la pièce. Ainsi, l'articulation du chœur et du débat, de la concordance et de la dissonance, offre une illustration sonore et physique supplémentaire à la Création dramatisée. Mais à Dieu revient toujours le dernier mot, à la fin d'un Premier et un Dernier jour bien remplis. Si le chœur des anges, parfois, accompagne l'ultime bénédiction, c'est toujours en second, en reflet fidèle de la parole divine.

Belle infidèle ? La parole en miroir de Dieu et des anges.

« **Le miroir de ma puissance...** »

¹⁹ Merci au Professeur Leo Carruthers de m'avoir signalé cet *exemplum* ; pour une analyse plus approfondie de la nature dramatique des *exempla*, je renvoie à son article : « Théâtre et sermons en Angleterre : les *exempla* de *Jacob's Well* », Danielle Buschinger, éd., *La littérature d'inspiration religieuse : théâtre et vies de saints*, actes du colloque d'Amiens 16-18 janvier 1987, Göppingen : Kümmerle verlag, 1988, pp. 31-40.

Et si les anges sont bien des « miroirs vivants... de la perfection divine »²⁰, le reflet le plus parfait est, à l'origine, incarné par Lucifer : la métaphore optique opposant lumière, ténèbres, reflets sincères et déformés, est initiée par Dieu lui-même, dans les paroles que lui prêtent les auteurs des mystères. Les anges dans leur ensemble lui sont des « ministres » (« mynysters myne », York, *Angels*, 31), mais le premier d'entre eux, Lucifer, n'est pas seulement le Porteur de Lumière que l'étymologie rend présent à l'esprit ; il est par nature le plus fidèle miroir de la puissance divine :

Of all þe mightes I have made, moste nexte after Me,
I make þe als master and morour of my Mighte;
I beelde þee here baynely in blys for to be.
I name þee for Lucifer, als berar of lyghte.
(York, *Angels*, 35-38)

On retrouve là encore la *doxa* telle qu'elle est exposée dans le *Livre des propriétés des choses* :

Le chef de ces mauvais esprits est Lucifer, lequel, selon ce que dit saint Grégoire, est ainsi appelé parce qu'il était plus lumineux que les autres, car couvert et orné de toutes sortes de pierres précieuses. Il était au-dessus de tous les anges, et, comparé aux autres, il était le plus beau, le plus brillant. Mais par orgueil il s'éleva contre celui qui l'avait fait, et il perdit alors sa clarté et sa beauté...²¹

Lucifer est le miroir de Dieu, son double, l'impeccable reflet de la perfection, mais qui ne peut venir qu'en second derrière elle. Et derrière cette évidence, l'exploration est abyssale : Dieu fait de Lucifer son miroir, mais Lucifer n'a pas le droit de se considérer comme Dieu ; il est plus proche de Lui encore que les Séraphins, mais en tant que reflet ne peut se substituer à l'original. Le spectateur sait que la chute de l'ange rebelle figure proleptiquement celle de l'Homme, de même que la création d'Adam « à l'image de Dieu » fait écho à celle de Lucifer. Jusqu'à quel point le double peut-il oser refléter, imiter l'original ? C'est toujours la même transgression qui est à l'origine de la Chute. Une exploration qui, dans le contexte dramatique, renvoie à la représentation théâtrale elle-même, et à la transgression intrinsèque qu'elle suggère. Et de fait, c'est au moment où Lucifer tente de se substituer, par le geste ou la parole, à son original, qu'il est précipité dans les ténèbres. Dans *The Fall of the Angels*, c'est lorsqu'il tient un discours centré sur sa propre puissance qu'il tombe tout soudain, et le vers qu'il prononce est littéralement coupé à mi-parcours :

²⁰ Voir le *Dictionnaire de spiritualité*, références citées.

²¹ Bernard Ribemond, trad., *Le Livre des propriétés des choses*, références citées, p. 82.

Abowne yhit sall I be beeldand,
On heghte in þe hyeste of Hewven.
Ther sall I set myselfe full seemly to seyghte,
To ressayve my reverence thorowe righte of o renowne;
Owe, what I am derworth and defte...
[The rebel angels fall]
Owe! Dewes! All goes down;
My mighte and my mayne es all marrande.
Helpe, felawes! In faythe I am fallande.
(York, *Angels*, 89-96)

De même, dans *The Fall of Lucifer*, le châtement intervient quand Lucifer usurpe symboliquement la majesté divine en s'asseyant sur le trône et en exigeant l'allégeance des ordres angéliques (229+). Le miroir parfait se brise donc, pour avoir voulu usurper la place du modèle dont il n'était que le *governour*, le substitut.²²

Or, le miroir brisé est plus qu'une métaphore de la chute de l'ange ; dans le texte théâtral, il est aussi l'illustration de la manipulation langagière opérée par les personnages diaboliques. Car le texte dramatique use de multiples procédés poétiques et rhétoriques pour illustrer la notion de la voix angélique comme miroir plus ou moins fidèle de la parole divine. Si le pur parler angélique s'élabore en fugue à partir d'un thème divin, le discours diabolique est placé sous le signe du spéculaire, détournement subtil de son original : rien n'est plus proche du discours de Dieu que le discours du diable.

« héros puissants, ouvriers de [ma] parole... »

L'étymologie reconnue du vocable d'origine grecque « ange » renvoie à l'hébreu *mal'ak*, dont le sens le plus usuel est « messenger »²³. Le psaume 103 les décrits comme « héros puissants, ouvriers de sa parole, attentifs au son de sa parole ». Et de fait, alors que l'on en est tout juste à la création des ordres angéliques, le discours dramatisé des bons anges « travaille » cette parole, s'en imprègne pour la restituer en de multiples échos ou réverbérations, incarnations de cette fonction de transmission du Verbe créateur. On note ainsi le recours à une série de procédés stylistiques fondés sur le parallélisme : répétition, paronomase, allitération. On les remarque tout autant à l'intérieur des discours angéliques qu'entre ceux-ci et la parole divine. Ainsi les archétypes des discours angéliques que nous avons relevés plus hauts sont-ils plus que des affirmations programmatiques « nous sommes là pour te louer, pour l'adorer, etc... ». Ces professions de foi sont dès les premiers vers des

²² Voir Chester, *Lucifer*, 113.

²³ *Dictionnaire de spiritualité*, références citées.

rappels de la parole divine. Dès lors que Dieu annonce et détaille le devoir d'obéissance de ses messagers, l'exigence de demeurer « stabill in thoght » ou de faire montre de « buxumnes » est d'abord affirmée par Dieu, puis fidèlement répétée²⁴. De même quand Dieu, au moment de créer les anges, déclare : « Baynely in My blyssyng I byd at here be / A blys al-beledande abowte Me »²⁵, le Séraphin répond :

A, mercyfull maker [...]
 That us thus mighty has made [...],
 In blys for to byde in His blyssyng.
 Ay-lastande in luf lat us lowte Hym,
 At beelde us thus baynely abowete Hym...
 (York, *Angels*, 22-23 ; 43-49)

Dans *The Fall of Lucifer*, on remarque deux anadiploses qui relient d'une part, les répliques de l'Ange et de l'Archange ; et d'autre part, celles des représentants des Dominations et des Principautés :

[Angelie]
 Graunte us Thy grace ever to byde here.
 [Arcke Angelis]
 Here for to byde God grante us grace.
 (...)
 [Dominaciones]
 My counsell is that you be wise
 That you bring not yourselves in thrall.
 [Principates]
 Yf that ye in thrall you bring,
 Then shall you have a wicked fall.
 (Chester, *Lucifer*, 81-82 ; 148-51)

On ne peut ici reproduire ici les multiples passages où se produit ce phénomène d'écho entre créateur et créatures, dont l'effet est en outre décuplé par la duplication des allitérations. Notons cependant cet ultime exemple issu d'une pièce que nous n'avons pas encore citée jusqu'ici, *Adam and Eve* dans le cycle de Chester. La toute dernière scène met en présence Dieu et quatre Chérubins après qu'Adam et Eve ont été chassés du Jardin. Dieu ordonne aux Chérubins d'en garder désormais l'entrée :

Nowe will I that there lenge within
 The angelle order Cherubynn,

²⁴ Voir York, *Angels*, respectivement 32/64 et 42/125.

²⁵ Traduction : « I order here to be about Me an all-protecting bliss ».

To keepe this place of weale and wyne
That Adam lost thus hathe,
With sharpe swordes one everye side
And flame of fyer here to abyde...
(387-92)

Les quatre répliques qui suivent et sur lesquelles s'achève la pièce reprennent exactement les éléments du discours divin, distribués entre chacune d'elles. Ainsi le premier Chérubin affirme que son ordre est prêt à combattre « with flame of fyer » (397), le second qu'il demeure au Jardin « To keepe this place of great pryce » (404), le troisième, puis le quatrième rappellent qu'ils sont tous munis de « swordes of fyer » (415, 425). Aussi, de même que les ordres angéliques peuplent l'espace qui entoure immédiatement la figure divine et bénéficient de sa protection bienveillante, de même leur parole est évocation constante de la parole divine : on retrouve dans cette élaboration en cercles concentriques l'harmonie et la circularité déjà signalées dans la structure des pièces de la Création, qui s'ouvrent et se ferment sur le discours de Dieu. Le message spirituel de la contiguïté entre Dieu et les anges imprègne d'autant mieux le spectateur qu'il s'incarne dans l'oralité de la représentation.

« and I so semely in syghte myselfe now I see... »²⁶

Si les bons anges s'expriment en un écho sage et rayonnant de la parole divine, en revanche l'ange rebelle, autre Narcisse, s'illustre par le détournement du Verbe, dans un propos fondé sur l'auto-contemplation. Il est d'autant plus apte à susciter la fascination et l'effroi des spectateurs, puis le courroux divin, qu'il se construit à partir de *topoi* directement empruntés au discours de Dieu. La première parole auto-centrée est en effet celle de Dieu : « *Ego sum alpha et oo/Primus et novissimus...* »²⁷ ; et puisqu'il n'y a qu'un seul Dieu, toute contrefaçon de Sa parole ne peut être qu'usurpation. En outre le Verbe divin est créateur ; bien qu'auto-référentiel, il vise des fins extérieures à lui-même, au contraire du verbe diabolique, strictement préoccupé de puissance personnelle de son locuteur. Le discours de Lucifer consiste ainsi en une savante réappropriation des *topoi*, dont il infléchit la grammaire, la syntaxe et donc le sens, au profit de sa propre personne : « The might of My makeinge / Is marked in Mee », annonce Dieu ; « The mighte of God is marked in mee », déclame Lucifer.²⁸ Ou encore : « Though might of My most majestie / Your meirth shall ever be mendinge » ; « I am youre comforte, bouth lorde and head, / The meirth and might of the

²⁶ York, *Angels*, 53.

²⁷ Chester, *Lucifer*, 1-2.

²⁸ *Id.*, 32-33 ; 189.

majesty »²⁹ ; la nuance entre les deux propos est parfois extrêmement ténue. Sans doute le discours divin est-il plus solennel et formel, ici en particulier grâce à l'allitération, alors que celui de l'ange mauvais manque littéralement de majesté : Lucifer est créature et ne procède pas de sa propre puissance, mais de celle du Créateur, « my majesty » devient par force, « the majesty », une reformulation affaiblie du même propos. Quand l'ange rebelle s'empare du contenu du discours divin, c'est pour glorifier le divin en lui-même, tout en en bannissant Dieu : une position intenable.

L'interaction entre le domaine théologique et la représentation théâtrale va plus loin encore. Le développement spéculaire du discours de Lucifer ne se résume pas à une entreprise de défi (de Dieu) ou de séduction (des autres anges), simple appropriation affichée du discours de la divinité ; il informe les différentes phases de l'intrigue. Deux exemples : dans *The Fall of Lucifer*, lorsque celui-ci se présente devant Dieu pour louer la création des ordres angéliques, son discours, déjà cité plus haut, s'achève sur la note personnelle : « And I the principall, Lord, here in Thy sighte »³⁰. Or, le premier à faire usage de cette expression, c'est Dieu au moment où il apparaît sur scène : « Prince principall, proved / In My perpetuall provydenche... »³¹. Et dans le dernier mouvement de la pièce, c'est encore Dieu qui reprend la même formulation, sous forme de question, pour admonester les rebelles : « Who is your prince and principall ? »³². On note également, toujours dans la même pièce, un autre mouvement ternaire élaboré à partir de l'exhortation à l'humilité adressée aux deux Porteurs de lumière : « Exsalte you not to exelente into high exaltation » avertit Dieu ; « and never exsaulte ourselves soe hie » promet Lucifer, qui très rapidement métamorphose cette feinte en déclaration programmatique : « Here will I sitte nowe in His steade, / To exsaulte my selfe in this same see »³³. Ainsi le même lieu commun, constitutif à l'origine de l'identité divine, sert à structurer l'itinéraire de l'ange déchu, et par conséquent l'ensemble de la pièce. Des mots-clés tels que *might, mirth, prince, guide, worship*³⁴, se développent d'un personnage à l'autre en réverbérations multiples que le spectateur perçoit progressivement. Les deux discours, le divin et le diabolique, se conjuguent et s'équilibrent mutuellement, jusqu'au dénouement - qui ne saurait être l'apanage du diable.

²⁹ *Id.*, 50-51 ; 192-93.

³⁰ *Id.*, 64.

³¹ *Id.*, 21-22.

³² *Id.*, 215.

³³ *Id.*, 71, 97, 187.

³⁴ Voir aussi le jeu de reprise entre les Vertus et Lucifer : « Our Lorde schalbe oure guyde » / « Above great God I will me guyde », *id.*, 136, 182. Et dans York, *Angels*, semblable procédé fondé sur la notion de « worship » (75, 83).

Miroir déformant de la parole de Dieu, Lucifer finit par être expulsé de l'espace céleste, séparé du chœur angélique ; après le constat de sa faute et son châtement, est proclamé le retour à l'harmonie. Mais cet ordre retrouvé est aussitôt menacé avec l'annonce de la création de l'homme à l'image de Dieu : ultime effet spéculaire qui lie le spectateur et la représentation car l'assistance reconnaît en la Chute de Lucifer une figure proleptique de la Chute de l'Homme, lui aussi condamné à la différenciation, à la solitude, après l'univers de communion et d'immédiateté que lui offrait le Jardin.

Ainsi l'harmonie, symbolisée par le chœur des anges, est liée intimement à la dissonance imposée par le faux-semblant des anges déchus : leur entrelacement, qui est le ressort dramatique essentiel des pièces de la Création, va bien au-delà du seul récit de la Genèse. Il est le reflet de la relation antithétique entre Dieu et les hommes qui imprègne tout l'Ancien Testament. Le texte dramatique adapte, à sa manière, le bruissement à l'unisson des ailes angéliques ; il est fait pour que soit dit et entendu en un écho multiple une seule parole : celle de Dieu, renvoyée à l'infini de triade en triade. L'éloquence de Lucifer, au contraire, se fonde sur la substitution ; il emprunte le parler de Dieu pour se glisser dans son rôle, mais prend l'orgueil de soi pour de la majesté. Les bons anges se fondent dans la lumière divine, lui se complaît dans sa propre brillance. Son propos puise à l'envi aux paradigmes de la beauté, de la lumière, de l'apparence et de la forme, sans jamais rien créer en retour. Dans les pièces médiévales, la « plus grande astuce du Diable » n'est pas de faire croire qu'il n'existe pas, mais que Dieu n'existe pas. Et la transgression première de l'ange déchû est au final celle du discours, subtil travestissement du Verbe originel ; Lucifer en a pleinement conscience, lui qui tente de diminuer sa faute en la ramenant à *ce qui ne fut pas* : « I sayde but a thoghte ».³⁵

Claire Vial
Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

³⁵ York, *Angels*, 116.

La question de l'amitié dans la littérature médiévale anglaise

*Un ami véritable dépasse tous les dons de Dieu.
Il faut le préférer à toutes les richesses.
Nul n'est pauvre, muni d'un tel trésor,
D'autant plus précieux parce qu'il est plus rare¹*

Les romans courtois anglais chantant l'Amie, la tendre Dame, sont en très grand nombre à partir du XIII^e siècle. Il est plus rare de trouver des vers qui célèbrent l'amitié. Ce "sentiment réciproque d'affection ou de sympathie qui ne se fonde ni sur les liens du sang, ni sur l'attrait sexuel"² n'existe pas encore. Il est alors, en effet, difficile d'opposer vie privée et vie publique, de distinguer entre relations de famille, d'amitié ou de patronage. Une alliance, au Moyen Age, est rarement gratuite : c'est un contrat qui entre dans un réseau complexe de solidarités et d'obligations. Un engagement personnel n'est autre que l'affirmation de l'appartenance à un groupe. L'amitié n'est donc pas encore, ou pas seulement, un concept idéal, un sentiment personnel, individuel. Le vocabulaire reflète cet état de fait : en vieil-anglais, le terme *freond* désigne aussi bien l'ami que l'amoureux ou le parent. L'autre nom couramment employé est *wine*, là aussi l'ami ou le membre de la famille. *Gefera* signale un contrat, une association : on l'emploie pour parler d'un ami, d'un compagnon, mais également d'un associé dans une entreprise ou d'une épouse. A l'époque moyen-anglaise, le terme le plus utilisé pour se référer à un ami est celui de *brother* qui insiste, par conséquent, sur les liens du sang. Le *freend*, quant à lui, est un parent proche, un amant ou une maîtresse, un mécène ou un protecteur avant de peu à peu prendre le sens d'ami. Le vocabulaire reflète donc la signification politique et sociale de l'amitié en insistant sur les alliances ainsi créées, ou renforcées, entre les individus. Davantage que les mots, ce sont certains gestes symboliques qui traduisent l'amitié : l'engagement doit être visible de tous car c'est à cette condition qu'il garantit la loyauté - qualité indispensable à une entente

¹ *Omnia dona Dei transcendit verus amicus
Divitiis cunctis antefendus hic est.
Nullus pauper erit thesauro pdeditus isto.
Qui pro rarior est hoc pretiosior est.*

Pierre Abélard, *Poème à Astrolabe*, M.-B. Hauréau, éd., *Le poème adressé par Abélard à son fils Astrolabe. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques publiés par l'Institut National de France*, Paris, 1895, t. XXXIV, p. 160.

² A. Rey & J. Rey-Debove, *Le Petit Robert*, Paris : Les Dictionnaires Robert, 1984.

sincère. Nous allons donc suivre l'émergence de ce sentiment de bienveillance depuis la fidélité requise entre compagnons d'armes des épopées vieil-anglaises à la quasi-gémellité d'Amis et Amiloun qui annonce la fusion des cœurs analysée et exposée par Montaigne :

Au demeurant, ce que nous appellons ordinairement amis et amitez, ce ne sont qu'accointances et familiaritez nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos ames s'entretiennent. En l'amitié dequoy je parle, elles se meslent et confondent l'une en l'autre, d'un melange si universel, qu'elles effacent, et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoy je l'aymois, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en respondant : "Par ce que c'estoit luy ; par ce que c'estoit moy."³

Littérature vieil-anglaise

Le danger d'être seul

La littérature vieil-anglaise, à l'instar de toute la mentalité médiévale, ne se soucie pas de l'individu mais privilégie le groupe. Elle nous montre qu'il est difficile de survivre seul, qu'être sans ami est une situation peu enviable. L'isolé, en effet, ne peut que mal faire :

Le grand péché est de se singulariser. Si nous cherchons à approcher les hommes de l'Occident médiéval dans leur individualité, nous reconnaissons bientôt que non seulement, comme dans toute société, les individus appartiennent chacun à plusieurs groupes ou communautés, mais, au Moyen Age, ils semblent s'y dissoudre plus que s'y affirmer. (...) L'homme médiéval n'a aucun sens de la liberté selon la conception moderne. Liberté pour lui, c'est privilège, et le mot se met plus volontiers au pluriel. La liberté, c'est un statut garanti, c'est selon la définition de G. Tellenbach, "la juste place devant Dieu et devant les hommes", c'est l'insertion dans la société. Pas de liberté sans communauté. Elle ne peut résider que dans la dépendance, le supérieur garantissant au subordonné le respect de ses droits. L'homme libre, c'est celui qui a un protecteur puissant.⁴

La poésie anglo-saxonne reflète cette conception de la vie : la dépendance est la norme. Ce qui, à nos yeux, étouffe l'individu garantit protection, place et droits dans la société. Se retrouver seul, c'est être en-dehors, à l'écart des autres, donc en totale et effrayante insécurité. L'isolement implique toujours rejet, exclusion. A l'abandon, à la séparation, le poème *Resignation* répond par un appel à la patience et à l'humilité et reconnaît que "(...) Ne mæg þæs anhaga, / leodwynna leas, leng drohtian, / wineleas wræcca, (...)" (89-91) [un être seul,

³ Montaigne, *Essais*, Livre I, chapitre XXVIII, "De l'amitié". <http://www.site-magister.com/prepas/montess.htm>

⁴ Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris : Arthaud, 1964, pp. 348-9.

privé des plaisirs de la communauté, un exilé sans ami, ne peut poursuivre longtemps⁵. L'errant pleure l'*anhaga* (1) [le solitaire], *wineleas guma* (45) [l'homme sans ami] qu'il est devenu :

(...) Wat se þe cunnað
hu sliþen bid sorg to geferan
þam þe him lyt hafað lefra geholena (29-31)
[Il sait, celui qui en a fait l'expérience, combien le chagrin est un cruel compagnon
pour celui qui a peu de chers amis]⁶

Dans la littérature anglo-saxonne, Caïn est le symbole de toute désunion sociale. Il est une créature du noir et de la nuit, en dehors de la communauté des hommes et imperméable au bonheur humain : "(...) him þa cain gewat / gongan geomor-mod gode of gesyhde, / wineleas wrecca, and him þa wic geceas / east-landum on, edel-stowe / fæder-geardum feor; (...)" (1049-1053) [Caïn s'en fut / Le cœur accablé loin de la face de Dieu / Exilé sans amis, et se choisit un domaine/ Dans les régions de l'est, un territoire / Loin de la maison paternelle]⁷. L'exil est un châtement terrible : *The Anglo-Saxon Chronicle* nous rapporte plusieurs cas (historiques) de sentences d'exil⁸ ; celles-ci privaient les condamnés de leur honneur, de leur protecteur, de leur communauté et réseaux d'alliances, de leurs revenus et moyens de subsistance. C'était à la fois, une grande humiliation, une mise au ban de la société et une

⁵ G.P. Krapp & E.V.K. Dobbie, éd., *The Exeter Book*, New York : Columbia University Press, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1936. *Resignation*. Notre traduction.

⁶ *Ibid. The Wanderer*. Notre traduction.

⁷ Colette Stévanovitch, éd.+ trad., *La Genèse du Ms Junius XI de la Bodleienne*, Paris : AMAES, 1992, pp. 320-321.

⁸ Prenons quelques exemples :

Année 757 (Sigeberht privé de son royaume pour actes illégaux), année 792 (Osred chassé de son trône après une trahison), en 839 Egbert avait été exilé chez les Francs, année 975 Oslac fut banni d'Angleterre :

7 þa wearð eac adræfed deormod hæleð,
Oslac, of earde ofer yða gewealc,
ofer ganotes bæð, gamolfeax hæleð,
wis 7 wordsnotor, ofer wætera geðring,
ofer hwæles eðel, hama bereafod.

La chronique montre que le roi Cnut exila un grand nombre de ses opposants (1017 [prince Eadwig], 1021 [le Comte Thurkil]. Sa veuve, Emma Aelfgifu, fut chassée par Harold en 1036 "7 man draf ða ut his modor ælfgyfe ða cwene butan ælcere mildheortnesse ongean þone weallendan winter". Edouard le Confesseur eut maille à partir avec sa belle-famille, exila le Comte Godwine et ses fils à Bruges, renvoya son épouse lui confisquant ses terres, or et argent. En 1052, un arrangement fut trouvé entre le roi et le Comte - la chronique parle alors d'amitié scellée : "7 man sealde Godwine clæne his eorldom swa full 7 swa ford swa he fyrmest ahte, 7 his sunum eallswa eall þæt hi ær ahten, 7 his wife 7 his dehter swa ful 7 swa ford swa hi ær ahton. 7 hi gefæstnodon heom þa fulne **freondscipe** betweenan 7 eallum folce gode lage beheton". En 1055, les chroniqueurs notent que, lors d'une assemblée à Londres, le Comte Aelfgar fut banni sans avoir rien fait pour mériter pareil sort. Le Comte leva des troupes en Irlande et au pays de Galles et marcha sur Hereford, massacra les habitants et brûla la cathédrale. Le coup de force porta et un accord fut trouvé : "þa on dam þa spæc man to fride, 7 Harald eorl 7 da de mid him wæron coman to Bylgeslege, 7 dær fride 7 **freondscipe** heom betweenan gefæstnodan, 7 man geinlagode þa ælfgar eorl, 7 man ageaf him eall þæt him wæs ær ofgenumen".

L'amitié n'est donc ici qu'une alliance politique devant témoins.

Extraits de *La Chronique anglo-saxonne* tirés de <http://jebbo.home.texas.net/asc/frame.html>

totale privation de ressources matérielles. Par conséquent, se retrouver seul dans un monde qui ne connaissait que les groupes équivalait à une mort - pas toujours symbolique. Les poètes de la sagesse nous le rappellent à travers leurs *Maxims* : "Earm biþ se þe sceal ana lifgan, / Wineleas wunian hafap him wyrd geteod; / betre him wære þæt he broþor ahte (...)" (172-174)⁹ [Misérable est celui qui doit vivre seul. Le Destin a décrété qu'il devait demeurer sans ami. Il serait mieux pour lui d'avoir un frère], "Wineleas, wonesælig mon genimed him wulfas to geferan, / felafæcne deor. Ful oft hine se gefera slited (...)" (146-148) [l'être malheureux qui n'a pas d'ami se retrouve associé à des loups, des bêtes des plus déloyales. Très souvent, ce partenaire le réduira en pièces]¹⁰. Et le *sceop* de *The Fortunes of Men* résume en une formule :

(...) lad biþ æghwær
fore his wonscaftum winelæs hæle
[Suite à ses malheurs, l'homme sans ami n'est apprécié nulle part]¹¹

The Wife's Lament et *Wulf and Eadwacer* sont de déchirants chants d'amour et de passion. Dans les deux cas c'est l'absence de l'être aimé, confident et amant, qui est intolérable. A ce tourment s'ajoute l'exclusion de la société car l'épouse, qui a dû prendre logis dans les bois, précise : "ahte ic leofra lyt on þissum londstede, holdra freonda; forþon is min hyge geomor" (16-17) [je n'ai guère trouvé de sympathie en ce lieu, d'amis fidèles. D'où ma peine profonde]¹². Ainsi se retrouve-t-elle doublement désunie.

A ce niveau social, à cette réalité matérielle vient s'adjoindre, dans les textes, une dimension religieuse qui conçoit les êtres humains comme des exilés sur terre qui ne seront réunis à leur Créateur qu'au bout d'un long et périlleux pèlerinage. Dieu, cependant, ne peut être un ami ordinaire car il est impossible de l'égaliser : suzerain et roi, juge suprême, il attend soumission de tous ses serviteurs.

Liens d'amitié

Les textes nous le disent et redisent, il n'est pas bon d'être sans ami. Voyons, par conséquent, ce qu'être un ami signifie et implique dans la littérature vieil-anglaise.

⁹ G.P. Krapp & E.V.K. Dobbie, éd., *The Exeter Book*, références citées. *Maxims I*. Notre traduction.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* *The Fortunes of Men*. Notre traduction.

¹² *Ibid.* *The Wife's Lament*. Traduction d'André Crépin, éd., *Poèmes héroïques vieil-anglais*, Paris : Union Générale d'Éditions, série "Bibliothèque médiévale", 1981, p. 182.

Les poèmes héroïques ne nous présentent pas de couple d'amis passé à la postérité : il n'y a pas de Roland et d'Olivier dans la littérature médiévale anglaise. Les deux héros de la chanson française sont des combattants hors pairs aux qualités complémentaires :

Rollant est proz e Olier est sage.

Ambedui unt merveillus vasselage :

Puis que il sunt as chevaux e as armes,

Ja pur murir n'eschiverunt bataille.

Bon sunt li cunte e lur paroles haltes. (1093-97)

[Roland est preux et Olivier sage. Tous deux sont de courage merveilleux. Une fois à cheval et en armes, jamais par peur de la mort ils n'esquiveront une bataille. Les deux comtes sont bons et leurs paroles hautes]¹³

La complémentarité n'a pas de place dans les épopées vieil-anglaises qui ne conçoivent que hiérarchie et subordination ou totale assimilation. La société héroïque qu'elles célèbrent a été maintes fois décrite. Il a peu été noté, toutefois, que la relation seigneur / *comitatus* est présentée comme un lien d'amitié. L'ami par excellence, en effet, est le vassal lié à son seigneur. Ainsi parle Lucifer des anges rebelles ralliés à sa révolte :

Big-standað me strange geneatas, þa ne willað me æt þam stride geswican,

hæleþas heard-mode; hie habbað me to hearran gecorene

rofe rincas. mid swilcum mæg man raed geþencean

fon mid swilcum folc-gesteallan; frynd synd hie mine georne,

holde on hyra hyge-sceaftum; Ic mæg hyra hearra wesian, (284-288)

[Autour de moi se tiennent de vigoureux compagnons qui ne me voudront pas trahir au combat, guerriers à l'âme hardie ; ils m'ont choisi pour maître, ces vaillants héros. Avec de tels camarades il est possible d'imaginer un plan, de l'exécuter avec une telle foule de compagnons ; ils sont pour moi des amis ardents, loyaux en la disposition de leur cœur ; je puis être leur maître]¹⁴.

L'amitié implique donc ici une dépendance verticale, un supérieur et des inférieurs. L'ami est le seigneur, le protecteur, le puissant : il n'est pas concevable que l'on puisse être le vassal d'un égal. La vassalité n'est autre que l'expression de la remise du sort d'un individu aux mains d'un autre ; dans nos textes vieil-anglais, cette relation est poussée à l'extrême, idéalisée en amitié totale qui implique le don de soi, le sacrifice de sa vie. Les vaillants combattants se présentent comme prêts à mourir pour leur prince: "(...) ealle gesawon / heordgeneatas þæt hyra heorra læg / (...) / hi woldon þa ealle oder twega, / lif forlætan odde leofne gewrecan" (203-204 / 207-208) [aux yeux de tous ceux qui avaient partagé son âtre gisait le seigneur.

¹³ Joseph Bédier, éd. + trad., *La Chanson de Roland*, Paris : Union Générale d'Éditions, série "Bibliothèque médiévale", 1982 [1ère édition 1937], pp. 94-95.

¹⁴ Colette Stévanovitch, éd.+ trad., *La Genèse du Ms Junius XI de la Bodléienne*, références citées. Pp. 270-271.

(...) Ils étaient résolus à la simple alternative soit de quitter la vie soit de venger l'ami]¹⁵. Le poète du *Beowulf* nous le dit aussi : "feond gefyldan - ferh ellen wræc - ond hi hyne þa begen abroten hæfdon, / sib-æðelingas. Swylc sceolde secg wesana, / þegn æt ðearfe! (...)" (2706-09) [l'ennemi s'écroula, sa vie s'échappa sous les coups intrépides des deux hommes: à eux deux ils l'avaient anéanti, unis par leur noble sang. Tel devrait être le vassal au plus fort du péril]¹⁶. La mort est l'aboutissement logique d'une vie vécue pour, et au nom de, l'autre : le seigneur est ainsi le modèle permanent, le double inaccessible et l'amitié du vassal envers son suzerain devient abandon complet, identification : "(...) urum sceal sweord ond helm, / byrne ond beadu-scedu þam gemæne" (2659-60) [nous devons avec lui porter l'épée et le heaume, la cotte et la tunique - ne faire qu'un]¹⁷ dit Wiglaf de *Beowulf*. L'amitié du vassal est ainsi faite, en premier lieu, d'empressement au combat, de fidélité et de loyauté qui découlent des exigences morales de son serment de foi. Elle suppose, cependant, également de fournir aide et conseil. Lors de la mort d'Aeschere, Hrothgar pleure son compagnon d'armes mais regrette, avant tout, son conseiller précieux :

(...) Dead is Æschere,
Yrmenlafes yldra broþor,
Min run-wita ond min ræd-bora,
Eaxl-gestealla, ðonne we on orlege
Hafelan weredon, þonne hniton feþan,
eoferas cnysedan. Swylc scolde eorl wesana,
æðeling ær-god, swylc Æschere wæs! (1323-1329)

[Aeschere est mort, frère aîné d'Yrnelaf ; il m'expliquait les runes et me donnait conseils, sa place était près de mon épaule quand en première ligne des batailles nous nous protégeions la tête, quand les fantassins se heurtaient en frappant le sanglier des casques. Preux exemplaire, d'une noblesse éminente, tel fut Aeschere.]

L'amitié se doit, cependant, d'être un échange et le seigneur est appelé, à son tour, à respecter sa part du contrat. Il lui appartient de manifester sa sollicitude par des cadeaux. Widsith se souvient des largesses foncières de son seigneur :

Ond ic wæs mid Eormanrice ealle þrage
þær me Gotena cyning gode dohte;
se me beag forgeaf, burgwareba fruma,
on þam siex hund wæs smættes goldes,
gescyred sceatta scillingrime;
þone ic Eadgilse on æht sealde,

¹⁵ Richard Hamer, éd., *A Choice of Anglo-Saxon Verse*, Londres : Faber & Faber, 1970, p. 63. Traduction d'André Crépin, *Poèmes héroïques vieil-anglais*, références citées, p. 176.

¹⁶ E.V.K. Dobbie, éd., *Beowulf & Judith*, The Anglo-Saxon Poetic Records, New York : Columbia University Press, 1953. Traduction d'André Crépin, *Poèmes héroïques vieil-anglais*, références citées, pp. 137-8.

¹⁷ *Ibid.* Traduction p. 135.

minum hleodryhtne, þa ic to ham bicwon,
leofum to leane, þæs þe he me lond forgeaf
mines fæder eþel, frea Myrginga (88-96)

[Je suis resté un bon moment à la cour d'Eormanric. Le roi des Goths fut des plus bienveillants envers moi. Lui, le maître des habitants des villes, me donna un collier incrusté d'or pur de la valeur de six cents pièces d'un shilling. Je l'ai donné à Eadgils, mon seigneur et protecteur pour qu'il le conserve à mon retour à la maison en signe de reconnaissance car cet homme aimé, seigneur des Myrgingas me donna un domaine, la terre ancestrale de mon père]¹⁸

Chacun doit donc trouver son compte dans cette relation d'amitié fondée sur le besoin mutuel, sur l'aide complémentaire. Complémentarité, cependant, ne signifie pas égalité. Nous l'avons constaté d'un point de vue social. Au niveau littéraire, le rapport de force s'inverse car le vassal, qui fait allégeance, conserve néanmoins sa liberté d'action et ses exploits militaires lui confèrent un immense prestige. A lui l'éclat et l'honneur, au seigneur l'ombre et l'oubli (sauf, cela va de soi, si le seigneur est Dieu). Au champion tout l'espace narratif, au suzerain quelques simples vers d'introduction. Beowulf, par exemple, est d'abord introduit comme "Higelaces þegn" (194) [le féal d'Hygelac] mais ce dernier n'occupe qu'un obscur arrière-plan. Les épreuves qui s'accumulent sont des obstacles mais aussi des occasions qui permettent la révélation du caractère héroïque du guerrier : à lui seul, il délivre le monde d'adversaires hors normes, s'attaque au monde de l'inexplicable et du surnaturel. Même si pour le champion, le sens de la bataille n'apparaît que par rapport à son pays, son seigneur, son lignage et son Dieu, l'auréole de la gloire s'attache à l'individu et fait de lui un Héros :

Au premier plan, le héros, qui se détache sur un fond indistinct de combattants anonymes. (...) L'oralité primitive exclut la multiplication des personnages secondaires ; la sélection des informations réduit le microcosme épique à quelques compagnons qui se définissent par contraste avec le héros principal : adversaires, doublets pâlis et "humanisés", figures grotesques ou traîtres. (...) Dépourvu d'hiatus entre un *moi* et une *persona*, entre conscience libre et corps aliéné, le héros épique porte à leur plus haut degré les qualités requises par l'action : force et courage unis à l'astuce et à l'acharnement, chez Ulysse, à la piété et à la modération, chez Enée, à l'abnégation chez Roland ; elles excluent des vertus contraires : Achille ne réfléchit pas sur les conséquences de sa colère, ni Roland sur une stratégie rationnelle. Un tel "activisme" vise d'abord l'honneur et la renommée, formes de survie dans la mémoire des hommes, métaphores d'immortalité : égocentrisme anomique, amoral, asocial, qui justifie la fureur contre tout obstacle à la gloire, le sacrifice du bonheur et de la vie et la prééminence sociale.¹⁹

La technique descriptive des textes épiques est celle des gros plans successifs, de la concentration sur les principaux éléments du sujet, d'un code rigide de conventions et de

¹⁸ G.P. Krapp & E.V.K. Dobbie, éd., *The Exeter Book*, références citées. *Widsith*. Notre traduction.

¹⁹ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris : PUF, 1986, pp. 52-53 & 55-56.

symboles. Les auteurs semblent ignorer que le monde est tridimensionnel, qu'il a une profondeur : comme dans un tableau, l'espace est remplacé par le plan. Le lecteur bute alors littéralement contre le héros qui occupe complètement l'espace. Or, le glorieux féal n'est pas, ne peut pas être, seul : il est le moteur, le centre du groupe des vassaux, il combat pour l'autre, les autres. L'isoler du groupe est bien évidemment inconcevable. Au lien personnel, vertical qui lie vassal et seigneur vient s'adjoindre celui, horizontal, entre pairs.

La plus fragile de ces amitiés horizontales concerne les alliances entre tribus - qui, dans la réalité, n'étaient, bien souvent, que des dépendances verticales à grande échelle, la soumission d'un peuple vaincu à un peuple victorieux. Certains dirigeants, cependant, choisirent volontairement de se soumettre à plus fort qu'eux, d'obtenir l'amitié d'un plus puissant, pour s'assurer de sa protection. Asser mentionne plusieurs cas d'accord de ce genre (*amicitia*) au cours du règne du roi Alfred : face aux incursions vikings permanentes, face aux désirs d'annexion de comtes et rois anglo-saxons, face aux querelles internes, plusieurs princes gallois "*suapte eundem expetivere regem, ut dominium et defensionem ab eo pro inimicis suis haberent*" [s'adressèrent au roi, de leur propre initiative, pour qu'il soit leur seigneur et obtenir sa protection face à leurs ennemis]²⁰. Selon Asser, ceux qui recherchèrent cette sujétion y trouvèrent plus que leur compte :

Nec in vanum illi omnes regis amicitiam acquisiverunt. Nam, qui desideraverunt potestatem terrenam augere, invenerunt; qui pecuniam, pecuniam; qui familiaritatem, familiaritatem; qui utramque, utramque. Omnes autem habuerunt amorem et tutelam ac defensionem ab omni parte, qua rex seipsum cum suis omnibus defendere potuit.

[Tous ces dirigeants n'obtinrent pas non plus vainement l'amitié du roi. Car ceux qui souhaitaient accroître leur puissance terrestre purent le faire, ceux qui voulaient devenir plus riches y parvinrent, ceux qui voulaient être proches du roi, le furent et ceux qui recherchaient toutes ces choses à la fois, les obtinrent. Tous gagnèrent soutien, protection et secours chaque fois que le roi réussit à assurer sa propre défense et celle de ceux qui dépendaient de lui]²¹

Le poète du *Beowulf* détaille l'accord d'amitié conclu entre les Gètes et les Danois. Hrothgar s'adresse à Beowulf et le remercie :

Hafast þu gefered þæt þam folcum sceal,
Geata leodum ond Gar-Denum
Sib gemæne ond sacu restan,
inwit-niþas, þe hi ær drugon,
wesand, þenden ic wealde widan rices,
maþmas gemæne, manig oþerne

²⁰ Asser, *De Rebus Gestis Aelfredi*, § 80. <http://www.thelatinlibrary.com/asserius.html>. Notre traduction.

²¹ *Ibid* § 81.

godum gegrettan ofer ganotes bæð;
sceal hring-naca ofer heafu bringan
lac ond luf-tacan. Ic þa leode wat
ge wið feond ge wið freond fæste geworhte,
æghwæs untæle ealde wisan (1855-1865)

[Tu as fait que nos peuples, les tribus des Gètes et les Danois-à-la-lance, partageront la même amitié, mettant fin aux querelles, aux attaques ruineuses qu'ils ont jadis connues ; qu'ils partageront, tant que j'aurai pouvoir sur ce vaste royaume, les mêmes trésors ; nos gens multiplieront les échanges courtois par-delà les mers où se baigne la mouette, le vaisseau annelé par-delà l'océan portera offrandes et gages d'affection. Nos peuples, je le sais, ont la fibre solide, farouche à l'ennemi, fidèle à l'ami, purs de tout blâme, conformes à l'antique idéal]

D'autres textes, enfin, soulignent l'amitié entre plus petits groupes, entre compagnons de tous les jours. C'est bien la communauté, la chaleur et l'amitié des hommes que l'errant voudrait retrouver avant tout, il cherche "þone þe in meoduhealle mine wisse" (27) [celui qui pourrait lui témoigner de l'affection dans la grand'salle] et ajoute que : "gemon he selesecgas and sincþege, / hu hine on geogude his goldwine / wenede to wiste; wyn eal gedreas. (34-36) [il se souvient des hommes du palais, de l'obtention de trésors, de la manière dont, dans sa jeunesse, son généreux seigneur l'a habitué à festoyer]²². C'est entouré d'amis, de fidèles compagnons que Beowulf est parti aider Hrothgar qui avait d'ailleurs su, des années auparavant, attirer autour de lui une nombreuse troupe de jeunes (65-67) :

Hæfde se goda Geata leoda
Cempan gecorone, þara þe he cenoste
Findan mihte; fif-tyna sum
Sund-wudu sohte; (...) (205-8)

[Le vaillant avait, dans le peuple gète, choisi ses compagnons parmi les plus courageux qu'il pût trouver. Ces quatorze avec lui partirent vers le bateau de bois.]²³

Et Hrothgar d'accueillir avec joie Beowulf et sa troupe : "Beo ðu on ofeste, hat in gan, / seon sibbe-gedriht samod ætgædere;" (386-7) [Hâte-toi, fais entrer, fais voir le fraternel bataillon ensemble réuni]. Des gestes symboliques viennent s'ajouter à la parole pour sceller publiquement l'amitié, Beowulf se voit ainsi offrir bijoux, trésors précieux, on lui tend une coupe (vers 615-630 et 1192-1231). L'affection découle ainsi moins d'un serment, d'un contrat que de reconnaissance ou d'affinités personnelles.

Guthlac B présente un remarquable exemple de communication, d'échange profond entre l'ermite Guthlac et son dernier disciple. La relation est certes inégale entre le vieil

²² G.P. Krapp & E.V.K. Dobbie, éd., *The Exeter Book*, références citées. *The Wanderer*. Notre traduction.

²³ E.V.K. Dobbie, éd., *Beowulf & Judith*, références citées. Traduction d'André Crépin, *Poèmes héroïques vieil-anglais*, références citées, pp. 43-4.

homme sage, le saint vénéré de tous, "þone leofestan lareow" (1004) [le maître le plus cher] et son jeune "ombehtþegn" (1000) [serviteur]. Ce dernier l'appelle d'ailleurs "(...) winedryhten min / fæder, freonda hleo (...) (1011-12) [mon seigneur, mon père, le refuge de vos amis]. Mais un véritable lien d'affection s'est développé entre les deux hommes et lorsque le jeune serviteur comprend que Guthlac est sur le point de mourir :

(...) He þæs onbæru
 habban ne meahte, ac he hate let
 torn þoliende tearas geotan,
 weallan wægdropan (...) (1054-7)
 [il ne put se contenir et, laissant éclater son chagrin, ne retint pas ses larmes qui jaillirent, l'envahirent]

Voyant la douleur du jeune homme, Guthlac - "duguþa hleo" (1061) [le refuge de ses fidèles] - s'adresse alors à lui, "wine leofestan" (1064) [son meilleur ami], "min þæt leofe bearn" (1076) [(son) fils bien-aimé], lui demandant de ne pas être triste puisqu'il s'en va retrouver le Père. Juste avant de mourir, il trouve la force de lui transmettre un dernier message "leof mon leofum" (1164) [d'ami à ami] et de lui recommander :

(...) Læst ealle well
 wære ond winescype, word þa wit spræcon,
 leofast manna. (...) (1171-3)
 [Sois fidèle à la concorde, l'amitié, ce dont nous avons parlé ensemble, ami des plus chers].

Il lui assure, enfin, que par-delà la mort, "ic sibbe wiþ þe healdan wille" (1262) [(il) maintiendra les liens d'amitié avec (lui)]. Guthlac est donc un guide, un père, un modèle pour le jeune disciple mais également un proche avec lequel échanger, partager l'essentiel. L'amitié peut ainsi être un lien aussi étroit et complémentaire que celui que tout le Moyen Age voit entre le corps et l'âme : *Soul & Body II* du Livre d'Exeter, par exemple, nous explique que nous devons nous soucier de notre salut, que le moment est grave "þonne se dead cymed / asundrad þa sibbe, þa þe ær somud wæron, / lic and sawle. (...)" (3-5) [lorsque la mort arrive et sépare ces parents qui étaient auparavant unis : le corps et l'âme]. A l'époque moyen-anglaise, le corps et l'âme sont souvent présentés comme des amis inséparables : "Fowr heued-luuen me ifind i þis world: bitweone gode iferen; bitweone mon and wummon; bitweone wif ant hire child; bitweone licome and sawle (...) þe sawle luued þe licome swide mi dalle, ant þet is etscene i þe twinnunge; for leoue freond beoð sari hwen ha schulen twinnin" [il existe sur terre quatre sortes d'amour : entre bons amis, entre hommes et femmes, entre une femme et son enfant et entre le corps et l'âme. (...) Assurément, l'âme aime

beaucoup le corps. C'est visible lorsqu'ils se quittent car des amis intimes sont désolés lorsqu'ils doivent se quitter]²⁴ L'amitié a donc évolué en un sentiment plus personnel de complémentarité(s), de reconnaissance mutuelle et de dépendance réciproque.

Littérature moyen-anglaise

Portrait type de l'ami

Avec l'apparition du genre romanesque, l'accent est davantage placé sur l'individu, ses expériences et sentiments - même si l'analyse psychologique reste sommaire. A partir des XII/XIII^e siècles, en effet, les mêmes caractéristiques reviennent sans cesse dans les romans pour définir l'ami qui est opposé à une autre catégorie - celle du traître. La loyauté, la fidélité définissent l'ami tout entier :

Horn tok his leve -
Ne mighte be no leng bileve.
He tok Athulf, his fere,
Al abute the swere,
And sede "Knight so trewe,
Kep wel mi luve newe!
Thu nevre me ne forsok:

Rymenhild thu kep and loke. (741-748)

[Horn prit congé, il ne pouvait pas s'attarder plus longtemps. Il prit son compagnon Athulf par le cou et dit : "Chevalier si fidèle, prend bien soin de ma jeune amie. Tu ne m'as jamais trahi. Garde et protège Rymenhild]²⁵

Dans ce monde manichéen, Athulf est le frère (577), le bon compagnon (998), "God knight mid the beste, / And the treweste." (999-1000) [remarquable chevalier parmi les meilleurs et le plus loyal]. Son attachement à Horn s'exprime au grand jour car, lors du départ de ce dernier, "Athulf weop with ighe, / And al that him isighe" (755-6) [Athulf eut les larmes aux yeux, tous le virent]. Fykenhild représente le type opposé : le fourbe, le sournois qui ne cherche que le mal. *Amis & Amiloun* met en scène un personnage identique : le sénéchal, qui n'est jamais nommé, est "a douhti knight at crie, / That euer he proved, with nithe and ond, / For to have brought hem bothe to schond, / With gile and trecherie" (207-210) [lui-même un

²⁴ Bella Millett & Jocelyn Wogan-Browne, éd., *Medieval English Prose for Women*, Oxford : Clarendon Press, 1990, *Ancrene Wisse*, partie 7, pp. 116 & 118. Notre traduction.

²⁵ Jennifer Fellows, *Of Love and Chivalry*, Londres : J.M. Dent, 1993. *King Horn*, p. 20. Notre traduction.

vaillant chevalier, qui cherchait toujours à humilier par ruse et déloyauté]²⁶. Les vers suivants nous en disent davantage :

For thai were so gode and hende,
 And for the douke was so wele her frende,
 He hadde therof gret envie; (211-213)
 [Car ils étaient si bienveillants et si aimables, le duc était leur ami si proche qu'il en était très jaloux]

Dans nos romans, le traître se présente parfois sous les traits de l'ami pour mieux parvenir à ses fins. C'est le cas dans le *Brut* de Lazamon lorsque Jules César achète facilement les Français - peuple connu, selon l'auteur, pour sa suffisance et sa perfidie.²⁷ Jules César a été vaincu en [Grande-]Bretagne ce qui ravit les Français, bien heureux du malheur et de l'humiliation des Romains. Les Français jurent alors de ne plus jamais obéir aux Romains et de les chasser. Mais ils "speken of þrætte / & of prute ibeote (3830) [proféraient des menaces en se vantant avec suffisance]²⁸. César sait que les Français sont de grands parleurs et donne aux seigneurs de l'or et de somptueux présents étincelants si bien que "þa weoren heo his freond / þe ær weoren his fulle fon. / Whær is þe ilke mon þat me ne mæi mid mede ouergan / þurh þa luue of þan feo feond-scipe aleggen / makien feolle ifreond þæh heo weoren i-uæiede" (3844-3847) [alors ceux qui auparavant étaient ses pires ennemis devinrent ses amis. Où est l'être que les hommes ne peuvent gagner par de l'argent, à qui ils ne peuvent faire oublier toute inimitié, et s'en faire un ami - alors qu'ils étaient ennemis - par amour des richesses ?].

Les textes moyen-anglais montrent qu'un vrai ami - sincère et loyal - est un cadeau précieux. Chaucer reprend Salomon dans le conte de Mellibée: "Ther may no thyng be likned to the trewe freend, / for certes gold ne silver ben nat so muche worth as the goode wyl of a trewe freend'. / And eek he seith that 'a trewe freend is a strong deffense; who so that it fyndeth, certes he fyndeth a greet tresour.'" ["Rien ne peut se comparer à un ami sincère, ni l'or ni l'argent ne valent le bon vouloir d'un ami sincère". Et encore : "Un ami sincère est une solide protection ; cela vaut plus que tous les trésors."]²⁹ Une vraie relation d'amitié repose sur

²⁶ Jennifer Fellows, éd., *Of Love and Chivalry*, références citées. *Amis & Amiloun*, p. 79. Notre traduction.

²⁷ Voir Marie-Françoise Alamichel, "Tenaces préjugés anti-européens : confrontation du Normand Wace et de l'Anglais Lazamon", Colette Stévanovitch & René Tixier, éd., *Surface et Profondeur*, Paris : AMAES, 2003, pp. 272-3.

²⁸ G.L. Brook & R.F. Leslie, éd., *Lazamon's Brut*, Londres, New York, Toronto : Oxford University Press, Early English Text Society n°250 & 277, 1963-1978. Traduction tirée de Marie-Françoise Alamichel, *De Wace à Lawamon*, Paris : AMAES, 1995, vol. n°1, p. 181.

²⁹ Larry D. Benson, éd., *The Riverside Chaucer*, Oxford : University Press, 1988, p. 223. Traduction tirée d'André Crépin, *Les Contes de Canterbury*, Paris : Gallimard, 2000, p. 448.

les notions d'échange et de partage. Tout d'abord, l'ami apporte de l'aide par ses conseils, par sa capacité à écouter l'autre et à comprendre ses difficultés et souffrances comme le souligne Pandare à Troïlus :

"Now frend," quod he, "if evere love or trouthe
Hath ben, or is, bitwixen the and me,
Ne do thow nevere swich a crueltee
To hiden fro thi frend so gret a care!
Wostow naught wel that it am I, Pandare?"

"I wol parten with the al thi peyne,
If it be so I do the no comfort,
As it is frendes right, soth for to seyne,
To entreparten wo as glad desport." (Livre I, 584-592)

[Allons, ami, dit-il, au nom de l'amitié et de la loyauté qui a existé, et existe toujours, entre nous, ne fais pas une chose aussi cruelle que de cacher un si grand souci à ton ami. Ne vois-tu pas que c'est moi, Pandare ? Si je ne peux pas t'apporter de réconfort, je compatirai à ta douleur, car il revient à un ami de dire la vérité et de partager aussi bien les joies que les peines]³⁰

Cette idée que l'on peut confier ses pensées les plus profondes, ses tourments et ses secrets à un ami revient dans tous les portraits de compagnon fidèle. Converser avec un ami est une grande joie car l'amitié a la particularité d'apporter gaieté et entrain. Le hibou explique ainsi au rossignol :

"þv aishest me" þe hule sede,
"Wi ich a-winter singe & grede.
Hit is gode monne iwone
An was from þe world frome,
þat ech god man hi frond icnowe,
an blisse mid hom sume þrowe
in his huse at his borde,
mid faire speche & faire worde.
& hure & hure to Cristesmasse,
þane riche & poure, more & lasse,
singeþ cundut niht & dai (473-483)

["Tu me demandes", dit le hibou, "pourquoi je chante et crie en hiver. C'est une habitude chez l'homme, et ce depuis la création du monde, d'honorer et fêter ses amis quelque temps à sa table dans sa maison par des paroles cordiales et des discours

³⁰ *Ibid.* *Troïkus & Criseyde*, pp. 471-585. Notre traduction. On se souviendra que Chaucer traduit une grande partie du *Roman de la Rose* qui présente les qualités requises d'un ami : sagesse, discrétion, loyauté. On doit pouvoir avoir confiance en lui et lui confier ses plus intimes pensées. "For it is noble thing, in fay, / To have a man thou darst say / Thy pryve counsell every deel; / For that wole comforte thee right well, / And thou shalt holde thee well apayed, / Whanne such a freend thou hast assayed" (2887-2892).

chaleureux - surtout à Noël lorsque riches et pauvres, nobles et humbles, chantent leurs conduits jour et nuit]³¹

Chaucer mentionne également les joyeuses conversations entre amis :

So after this, with many wordes glade,
And frendly tales, and with merie chiere,
Of this and that they pleide, and gonnen wade
In many an unkouth, glad, and dep matere,
As frendes doon whan thei ben mette yfere (Livre II. 148-152)
[Ensuite, parlant, bavardant avec entrain et chaleur, d'un ton enjoué, ils plaisantèrent de ceci et de cela. Ils discutèrent longtemps de sujets hors du commun, joyeux ou profonds comme le font les amis lorsqu'ils se rencontrent]³²

L'ami ne se contente pas de partager les tourments et les moments de joie. Il est à l'origine de dons de toutes sortes - matériels et spirituels. Dame Fortune se présente comme l'amie d'Arthur qu'elle comble de cadeaux – trône, sceptre, couronne, épée mais aussi :

(...) all thy wirchipe in werre by me has thow wonnen.
I hafe bene frendely, freke, and fremmede till oper,
(...)
Than raykes cho with roo and riste when hir likede,
To þe ryndes of þe wode, richere was neuer;
Was no pomarie so pighte of prynce in erthe,
Ne nonne apparayll so prowde, bot Paradys one.
Scho bad þe bewes scholde bewe down and bryng to my hondes
Of þe beste that they bare one brawnches so heghe;
(...)
Riste, thow ryalle roye, for Rome es thyn awen!
And I sall redily roll þe roo at þe gayneste,
And reche the þe riche wyne in rynsede coupes.'
Thane cho wente to þe welle by þe wode euis,
That all wellyde of wyne and wondirliche rynnes;
Kaughte vy a coppe-full and couerde it faire;
Scho bad me dereliche drawe and drynke to hir selfen.
And thus cho lede me abowte the lenghe of an owre,
With all likyng and luffe þat any lede scholde; (3342-43 / 3362-3367 / 3373-3381)
["Tu as acquis toute ta gloire militaire grâce à moi. Je t'ai aidé en amie, chevalier. Les autres étaient mes ennemis". (...) Puis elle se retire doucement pour aller se reposer à loisir à l'orée de la forêt des plus foisonnantes. Aucun verger sur terre ne fut ainsi planté pour un prince ou orné si fièrement si ce n'est le Paradis. Elle ordonna aux branches de s'abaisser et me déposa dans les mains les plus beaux fruits que les rameaux portaient tout en haut. (...) "Maintenant, repose-toi, roi souverain, car Rome t'appartient. Je vais volontiers, de ce pas, actionner la manivelle et t'apporter du vin fin

³¹ Eric G. Stanley, éd., *The Owl and the Nightingale*, Londres, Edimbourg : Nelson's Medieval and Renaissance Library, 1960 [2e édition, Manchester, 1972]. Notre traduction. On pense immédiatement aux réjouissances de Noël organisées à Camelot au début de *Sir Gawain and the Green Knight*.

³² Larry D. Benson, éd., *The Riverside Chaucer*, références citées. *Troilus & Criseyde*, p. 491. Notre traduction.

dans des coupes propres. Alors, elle alla à la fontaine à la lisière du bois d'où le vin jaillissait, coulant à flot. Elle en recueillit une coupe pleine qu'elle leva avec adresse. Elle me dit tendrement de goûter [le vin], de boire à sa santé. C'est ainsi qu'elle me cajola pendant une heure avec toute la tendresse et l'amour qu'un être peut désirer]

Le *Brut* de Laȝamon rappelle que l'amitié implique attentions, prévenances. Ces dernières sont, en effet, des signes visibles, des témoignages publics de la sincérité, et de l'engagement, de l'ami. Jules César sait à quoi son accord de paix l'engage: "Vt wende þe king Cassibellaune / adun of þan hulle bliðe on his mode. / Ah þer Iulius dude wel & wurd-scipen muchele / he hine lette baðien ær he him bi-uoren come. / Wa hit wes al igreiþed þa comen heo to-gæderes / grið þer heo astallden & wel hit wes ihalden" (4458-4464) [le roi Cassibelaune sortit (du château) et descendit de la colline. Il était d'humeur joyeuse. Mais César agit bien, avec beaucoup de grandeur; il fit nourrir, habiller et laver (le roi) avant qu'il ne se présente devant lui. Ils firent la paix qui fut bien respectée]. Dans le *Morte d'Arthur* de Malory, le roi Mark, qui certes n'a pas reconnu Tristan, ordonne les mêmes soins :

And then the king commanded his knights to: Take that naked man with fairness, and bring him to my castle. So they did softly and fair, and cast mantles upon Sir Tristram, and so led him unto Tintagil; and there they bathed him, and washed him, and gave hot suppings till (Livre IX, chapitre 20)

[Alors le roi ordonna à ses chevaliers de prendre cet homme nu avec délicatesse et de le transporter jusqu'à son château. C'est ce qu'ils firent avec douceur et délicatesse, recouvrant Tristan de houppelandes. Ils le conduisirent jusqu'à Tintagel, où ils lui donnèrent un bain, le lavèrent et lui donnèrent du bouillon chaud]³³

Des frères jurés

Désormais, la hiérarchie, la dépendance ont disparu. Un ami – loyal et sincère - ne souhaite plus que le bien de l'autre et dans cette relation d'égal à égal, les deux partis manifestent une affection réciproque. Le chevalier des *Canterbury Tales* évoque le cas du noble duc Pérothée, "that felawe was unto duc Theseus / Syn thilke day that they were children lite" (1192-1193) [intime compagnon du duc Thésée / Dès le début de leur petite enfance]³⁴ et ajoute : "(...) in this world he loved no man so / And he loved hym als tendrely agayn" (1196-1197) [personne au monde ne lui était plus cher. Leur tendre affection était réciproque]. Cet accord profond, ce sentiment de communion est souvent mené à son paroxysme, dans les romans, au travers de rêves faits au même moment par les amis en scène.

³³ Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, J. Rhys, éd., Londres, Melbourne, Toronto : Dent, 1906. Notre traduction.

³⁴ D. Benson, éd., *The Riverside Chaucer*, références citées. *The Canterbury Tales* (The Knight's Tale), p. 41. Traduction d'André Crépin, *Les Contes de Canterbury*, références citées, p. 57.

Chanteclair donne à Pertelote l'exemple de deux pèlerins séparés pour la nuit. L'un des deux appelle son ami par songe pour l'avertir de son assassinat imminent : "(...) 'Allas, for in an oxes stalle / This nyght I shal be mordred ther I lye! Now help me, deere brother, or I dye" (3004-3006) ["Hélas ! Dans une étable à boeufs / Cette nuit je vais être assassiné. / Frère, aide-moi avant que je ne meure]³⁵. De même, c'est par l'intermédiaire d'un rêve qu'Amiloun est averti des difficultés d'Amis :

As Sir Amiloun, that hendi knight,
In his slepe he lay that night,
In sweven he mett anon
That he seighe Sir Amis bi sight,
His brother that was trewethe plight,
Bilapped among his fon

(...)

When Sir Amiloun was awake,
Get sorwe he gan for him make

(...)

'Certes,' he seyde, 'with sum wrong,
He is in peril gret and strong;
Of blis he is ful bare.'

And than seyde he, 'Forsothe, ywis,
Y no schal never have joie no blis

Ti y wite hou he fare (1009-1014 / 1021-1022 / 1027-1032)

[Et tandis que le noble chevalier, Sir Amiloun, était au lit cette nuit là, il vit en rêve sir Amis, son frère juré, entouré d'ennemis. (...) Lorsque Sir Amiloun se réveilla, il se fit du souci pour lui (Amis). (...) "Il ne fait pas de doute qu'à cause de quelque problème, il est en grand danger, privé de toute joie". Puis il ajouta, "En vérité, je ne serai jamais heureux ou content tant que je ne saurai pas comment il va]

Il faut dire que les deux amis se sont jurés fidélité et entraide jusqu'à la mort (vers 145-156). Ils sont devenus frères "pour le pire et pour le meilleur" : leur serment d'amitié est un contrat aussi sacré et indissoluble qu'un mariage entre un homme et une femme³⁶. Serment vassalique, mariage ou serment d'amitié ont en commun certains gestes symboliques. Dans les trois cas l'engagement solennel est, en particulier, symbolisé par la jonction des mains : "Herkneth, felawes, we thre been al ones; / Lat ech of us holde up his hand til oother" ("The Pardoner's Tale" 696-697) [Hé! Les copains, nous trois ne formons qu'un. / Tendons le bras, tenons-nous par la main] ou dans le conte du Frère au sujet de l'huissier et du yeoman : "Everych in ootheres hand his trouthe leith, / For to be sworne bretheren til they deye." (III

³⁵ *Ibid* (The Nun's Priest's Tale), p. 255. Traduction, *Ibid*, p. 521.

³⁶ Il ne saurait être question de revenir sur la foi jurée. Comme l'a fait remarquer Michael J. Franklin, "Trothplight represented a binding as irrevocable as marriage" , "Fyngres heo hath feir to folde' : trothplight in some of the love lyrics of MS Harley 2253", *Medium Aevum*, 55 (1986), p. 177.

1404-1405) [Tous deux s'engagèrent, la main dans la main, / A être frères jurés toute leur vie]. Palamon et Arcite, tout comme les autres frères jurés, se sont promis une aide indéfectible – quelles que soient les circonstances :

This Palamon gan knytte his browes tweye
"It nere," quod he, "to thee no greet honour
For to be fals, ne for to be traitour
To me, that am thy cosyn and thy brother
Ysworn ful depe, and ech of us til oother,
That nevere, for to dyen in the peyne,
Til that the deeth departe shal us tweyne,
Neither of us in love to hyndre oother,
Ne in noon oother cas, my leeve brother
But that thou sholdest trewely forthren me
In every cas, as I shal forthren thee –
This was thyn ooth, and myn also, certeyn; (1128-1139)

[Alors Palamon fronça les sourcils. / "Tu gagnerais – dit-il – bien peu d'honneur / A renier ta parole et me trahir, / Moi qui suis ton cousin, ton frère uni / A toi étroitement par foi jurée : / Jamais, dussions-nous mourir torturés, / Jamais tant que la vie nous unira / Nous ne devons contrarier les amours / De l'autre ou ses desseins, en digne frère. / Tu dois au contraire m'accorder ton aide / En tous points comme je le dois pour toi. / Voilà ton serment, et le mien aussi]

Avec Amis & Amiloun, ce serment d'amitié est poussé à l'extrême. Les deux frères de cœur mettent leurs existences en jeu au nom de l'autre et de la parole donnée. Il est vrai qu'ils sont, pour ainsi dire, des frères de sang, des jumeaux, un seul et même être : nés le même jour, leur ressemblance physique est parfaite (à l'image des deux coupes identiques qu'ils s'échangent). Après leurs mésaventures, ils ne se quittent plus jamais et meurent le même jour. On ne s'étonne pas de lire qu'ils furent enterrés dans la même tombe, unis à jamais par-delà la mort. Ainsi incarnent-ils chacun le type de l'Ami : ils ne sont même plus complémentaires, ils sont un. Et cette relation fusionnelle les conduit à malhonnêtement combattre, et abattre, le sénéchal envieux mais on ne peut s'empêcher de constater que c'est aussi cette amitié absolue qui fait toute leur grandeur.

De Beowulf à Amis et Amiloun, l'amitié est une histoire de loyauté, d'honneur, de parole donnée. Elle conduit à un dépassement de soi, à un oubli de soi pour et au nom de l'autre. Elle n'est encore, cependant, qu'une donnée brute : un ami est un type au même titre que le traître, le démon, la gente dame ou le bon roi. L'amitié implique un comportement, des actes symboliques, des signes codifiés pas une présentation approfondie de sentiments. Et dans cet ensemble de règles, on notera que l'amitié n'est que masculine : les amies n'existent

MARIE-FRANCOISE ALAMICHEL

pas. Les seules femmes proches sont les couples dame/suivante ou abbesses/nonnes – à moins qu'elles ne soient d'exécrables et médisantes commères. La fusion des cœurs ne s'adresse qu'aux guerriers capables de se sacrifier pour l'autre.

Marie-Françoise Alamichel
Université de Marne-la-Vallée

Christ as Friend and Lover in a Late Middle English Sermon

The theme of friendship and love, as has been effectively pointed out by Rosemary Woolf in her study of ME lyric poetry, was a powerful one in the late Middle Ages, especially when linked to the humanity of Christ in his role in the redemption of mankind.¹ The exploration of the ramifications of the theme, Christ as friend (and lover), is also, as Woolf notes (p. 215), a commonplace of the sermon literature of the period, and it might not be thought entirely inappropriate to provide some illustration of its use there in a volume concerned to highlight the various interpretations and implications of the concept *complémentarité*. It is also worth remarking that while Woolf's characterization of the theme as widespread in medieval sermons is certainly true, today's interested reader will find it extremely difficult to verify since there are so few sermon collections presently in print.²

In what follows, I wish to draw attention to the existence of one long, sustained discussion of friendship and love which sets its human and divine manifestations in opposition. That discussion forms the text of one, anonymous fifteenth-century ME sermon which is important both as a witness to the vitality of friendship as a literary theme, and as a reflection of the abiding influence of one major, early thirteenth-century devotional work, the *Ancrene Wisse*, with which it shares material drawn from the same broad tradition.³

The sermon, for the Sunday in the second octave after the feast of the Epiphany (January 6th), is witnessed today in three late fifteenth-century manuscripts. They are: Oxford, Bodleian Library, e Musæo 180 [O]; Lincoln, Cathedral Chapter Library 50 & 51 [L],⁴ and

¹ Rosemary Woolf, *The English Religious Lyric in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1968, pp. 214-18. The preoccupation with Christ's humanity, as opposed to his divinity, is a characteristic of the medieval period, but virtually unknown to commentators and preachers of the early Church.

² Helen L. Spencer, "The Study of Medieval English Preaching: What Next?", *Medium Aevum*, 59, 2000, pp. 104-09. At p.107 states that most of these are 'now being edited', but the rate of publication suggests that the interested reader will have to exercise patience in his endeavours to test the veracity of Woolf's contention.

³ J.R.R. Tolkien and N.R. Ker, ed., *Ancrene Wisse*, London: Oxford University Press, (Early English Text Society n° 249), 1962, pp. 200-04, where the four-fold division is announced thus: *Fowr heued luuen me ifind i pis world: tweone gode iferen; bitweone mon & wummon; bi wif & hire child; bitweone licome & sawle*, correspondingly very closely to what is said in the sermon. The development of each of the points in the two texts is quite different, however.

⁴ Bound today in two separate bindings, though they make up one and the same manuscript.

Gloucester, Cathedral Chapter 22 [G]. Taken together, these manuscripts preserve a major *De Tempore* cycle of orthodox sermons for Sundays and major non-dominical feasts of the liturgical calendar. The texts are inedited.⁵

The text below is that of MS O, judged to be the one preserving the version closest to the lost archetype. It is fully collated with L and G, whose readings very often coincide against those of O. Words and phrases in square brackets in the text are those which have been supplied from a source other than O, whether another manuscript or not. Words and letters in slants enclose those which the scribe had originally forgotten, then added superscript or in the margin. All substantive variation is recorded; orthographic variation is ignored, as is the *ar/be(n)* variation of the verb 'to be'. Ignored also is the *hem/them* distinction. In the list of variants, words enclosed in brackets, followed by a sigil, indicate an addition; words enclosed in square brackets, followed by a sigil, indicate a substitution. Thus, in l. 54 where O simply reads *taken*, L has *taken withe þe Iewys* while G reads *taken withe þe crewell Iewys*. Again, in l. 66, O's *wounde* appears in L as *sore wounde* while G's reading is *grete wounde*. Letters enclosed in double angle brackets are those cancelled by the scribe or subpuncted by him for cancellation. The abbreviations used are: *om.* for 'omitted'; *canc.* for 'cancelled'; *rep.* for 'repeated', that is to say, a word mistakenly repeated by the scribe but left uncorrected by him.

After a brief introduction, the text of O is given, followed by a complete list of substantive variants, a study of which will allow the reader to learn something of the manuscript affiliations. Thus, it is immediately apparent that L and G frequently agree with each other against O, whether in error or not, and that the text they transmit must represent a different branch in the transmission to that from which O has issued. Finally, endnotes are provided in which biblical quotations are identified, scribal anomalies commented upon, and one rather important grammatical issue examined.

The form of the sermon is that known as 'modern', being based on a theme presented in a number of divisions (in this case four) announced at the beginning of the sermon and developed in turn.⁶ The theme itself is often derived from the liturgical readings assigned to the day in question.⁷ In the present case, it is the epistolary reading (Rom. 12: 9) which has been adopted. In each division the treatment is the same: a type of human love is named and

⁵ A critical edition, with full apparatus, is to be published shortly by the Early English Text Society.

⁶ Comprehensive discussions of 'modern' (as opposed to 'ancient') form can be found in Helen L. Spencer, *English Preaching in the Late Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press, 1993, ch. 6 and Siegfried Wenzel, *Preachers, Poets, and the Early English Lyric*, Princeton: UP, 1986, ch. 3.

⁷ All the sermons conform to the dispositions in the Sarum (Salisbury) missal. It was edited by J. Wickham Legg, *The Sarum Missal*, Oxford: Clarendon Press, 1916.

elaborated upon in such a way as to underline its force, only to state that in spite of such force, it is incapable of matching the supremacy of Christ's love for man. That supremacy is conveyed in a number of ways; it is, for example, openly declared in the often-repeated phrase *soveren frende* (ll. 18, 41, 55, 65). From the point of view of structure, the treatment of the theme of friendship proper is confined to the first division (ll. 8-72), but this is by far the longest of the divisions; those remaining deal in turn with various manifestations of love, although the compositional procedure adopted, that which opposes strong human friendship and love to even stronger expressions of such emotions in Christ, is consistently applied. In this lies the unity of the piece.

In elaborating his arguments the writer very often evokes Scripture as the ultimate *auctoritas*, a procedure which occasions no surprise. On the other hand, the absence of later authorities, patristic, Carolingian or medieval, is somewhat unusual since the cycle as a whole makes constant appeal to such authorities⁸. In this respect, then, the sermon is not a typical composition.

Certain features of style and content are worth commenting on. There is, for example, a degree of rhetorical sophistication perfectly suited to the didactic message: the love of Christ for man is greater than any manifestation of human love and friendship. In the treatment of the first love there occurs an effective use anaphora in the three-fold mention of *many there ben* (ll. 9-11), itself subject to variation in *some there ben* (l. 13). Repetition and variation are in evidence also in the use of *Also he travelyd* (ll. 46, 50),⁹ as well as in the sequence *from cuntre to cuntre, from cite to cite, from towne to towne* (ll. 42-43). In the second division, the writer insists on the force of *kyndly reson* (ll. 75, 79, 81). In addition, the use of doublets has the effect of stressing the human frailty of Christ, necessary to the thematic development of the notion of friendship: *grete hungur and scharp dyetyng* (l. 46), *so wery and so febyll* (l. 52), *grete strokis and many bufettis* (l. 57), an effect which is very effectively enhanced through the striking image employed in ll. 134-5: *For mans lufe is so herd gravyn withe yren naylys in þe hondis of Criste*, recalling the earlier reference to his *beryng of his owne galowys* (l. 51). It is this constant insistence on the physical suffering Christ endured during his passion which makes the friendship theme so effective.

⁸ It is true that there is a reference to the perambulations of St. Augustine's mother (ll. 123 ff), but this seems to have been treated as something of an anecdote. No appeal to Augustine's words is made, and it may be that the writer was unaware of the account in his *Confessions*.

⁹ The verb is not to be confused with 'travelled'. In ME it means 'toiled,' 'laboured'.

Elsewhere the writer avails himself of paradox in opposing the notions of wealth and poverty in two related yet distinct ways (ll. 28-32 and 36-37): Christ, whose wealth knew no bounds, lived a life of poverty; his poverty, and the ultimate sacrifice which resulted from it, was the source of our wealth, our salvation. It is noticeable, too, that the evocation of the trope of the *Christus Sponsus* (ll. 93-112) reveals a writer capable of drawing on a learned tradition in scriptural commentary. It was a theme much developed by St. Augustine and pursued in the Latin tradition, but one which some vernacular writers found awkward to handle.¹⁰ It should be observed, however, that the mystical potential of this rich and complex theme never surfaces in the text; it is merely evoked, to be passed over quickly.

One aspect of the treatment of love which is conspicuously absent from this sermon, but which was popular among preachers and lyric poets alike, is the portrayal of Christ offering caresses and kisses in an emotional attempt to win the heart of his (often unfaithful) lover, sinful man. It does, however, occur in other parts of the sermon collection, and I include one representative example so as to give a more-balanced picture of the compositional range of the sermon compilers of this cycle in their treatment of this theme of love. The passage below is taken from the sermon for Passion Sunday (Lent 5). Most of the text is supplied by MS L, since O is defective for roughly the first two-thirds. In both tone and narrative detail, it deserves to be compared to certain fifteenth-century religious lyrics on the passion.¹¹

Se now þe goodnes of almyȝtti God and beholde the pride of man. And ȝit he is in þe ryȝte, and tretȝe feyre withe vs [(to whome þu, synner, haste trespassid - to þi Lorde God - and arte in þe wrong)], and proferythe vs mercy or þat we aske it. He mekythe hym to vs and we be obstynate and rebell to hym. For þe herd stonys brake in þe tyme of Cristis passion, but owre herttys ben herddar in synne þen þe stonys for they wyll not breke withe contriscion. Crist is owre moste special frende, and we be to hym worse þen þe Iewys were. He is passyng lovyng to vs and we schewe to him grete vnkyndnes; he schewythe to vs obediens and we schewe to hym disobediens; he is ever to vs gracios and good and we be to him wickyd and vngentill. Ever þat good Lorde þat is mercyfull callythe to vs and seyþe: 'Loo, I am lyfte vp on hyȝe vpon the cros for þe, synfull creature, þat þu scholde here my voyce. Turne to /131r/

¹⁰ This is true of earlier writers, even erudite ones like Aelfric. For comment and references see my "The figure of *Christus Sponsus* in Old English Prose", *Beiträge zur Deutschen Philologie*, 58, 1984, pp. 5-15. There is much of value on the mystical marriage in Dom Cuthbert Butler, *Western Mysticism*, London: Constable, 1922.

¹¹ See, for example, Carleton Brown, *Religious Lyrics of the XVth Century*, Oxford: Clarendon Press, 1939, pp. 131-50. The passage should be compared to the similar treatment in Carl Horstmann, ed., *The Book of the Craft of Dying. Yorkshire Writers*, 2 vols., London: Swan Sonnenschein, 1896, II. p. 410. As indicated by Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars*, Yale: UP, 1992, p. 242, this passage is commented on by J. A. W. Bennett, *The Poetry of the Passion*, Oxford: Clarendon Press, 1982, p. 71 who traces its source to the writings of St. Bernard of Clairvaux.

Christ as Friend and Lover

me aȝene and I wyll [resceyve þe and] ȝyfe þe remission and mercy. Loo, myne armys ben sprede abrode for to clyppe þe and to take þe to grace, and myne hedde I bow downe for to gyf þe a kisse of luffe, and /O289r/ my syde is openyd to schewe to þe how kynde I haue ben to the and how lovyng. My hert, it is clefted atwo for lufe of þe; my hondis and my fete bledythe to schew what peyne I suffyrde for þe, and ȝit þu turneste away and wyll not cum to me at my callyng. ȝit turne to me and I will gyfe þe tresore witheowte nombur. I wyll gyfe the ioie and reste perpetually, I wyll avawnce the witheowte comparison; I profyr þe my good wyll so that all þe defawte be fownde in the and no þing in me.' Thus he callythe vpon vs mercifully, and ȝit there be full few that wyll here the meke voyce of God.

Stephen Morrison
Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale
Université de Poitiers

/218^r/ DOMINICA ij^a POST OCTAVAM EPIPHANEE

Dileccio sine simulacione. Ad Romanos duodecimo. 'Luffe be withe 3ow
witheowte eny feynyng.'

3e schal vndurstonde as for a proces of þis exortacion þat there be iiij
maner luffys. The firste luffe is betwene ij good frendis; the secunde lufe is
5 betwene þe husbonde and the wyfe, the therd luffe is betwene the moder and
the chylde, and the fowrte [love] is betwene the lyfe and þe [body]. And 3it
the lufe of God passythe all þese grettist luffys.

The firste luffe þat God hathe to al mankynde it overpassithe þe luffe
that is betwene good frendis. Many there be that wyll gyfe þer bodyes vnto
10 grete travell for þere frendis; and many also there ben that will spende there
wordly gooddys in nede for there frendys; and many there ben also þat wyll
spende moche of there speche to lordis and grete men for there frendys. And
some there ben þat wyll suffyr grete strokis and grete woundis [for þeyre
frendis]. But there is never one, be he never so grete a frende **/218^v/** to eny
15 man in þis present lyfe, that when he þat was his frende schall cum to his
graue to be beryed, that wyll go eny farther wythe hym, but there he will leve
hym all alone.

But then the lufe þat is betwene almy3ti God, owre soveren frende, and
man passithe all thys. For þat good Lorde Ihesu, firste he spendyd his speche
20 in prayng full ofte to hys Fader for man, as the gspell makethe mencion in
dyvers placys. In one place as þus: *Pater dimitte eis, quia nesciunt quid
faciunt*; 'Fadyr for3yfe hem þer trespasse, for þei wot not what they do.' Thys
he seyde in the tyme of his passion. And so this mercyfull Lorde 3it vnto thys
day ever he is prayng for vs and so contenewithe tyll the day of dome. He is
25 also and ever wyll be owre aduocate before þe Fader of heven in hys troone,
as seint Iohn seythe, *Iohannis primo*, ever prayng for owre synnes:
Aduocatum habemus apud Patrem.

Also Criste spendy[d] hys gooddys for the luffe of man so largely that
þer as he was so riche þat all the gooddys of this worlde were at his will,
30 **/219^r/** [3it he] becam so pore that he lefte hymselfe no þing in propyr, so þat
vpon wilfull almus [of] devowte pepyll he receyvyd soche as was nedefull to
hym. Of hys grete poverte he witnessithe himselfe in the gspell, seyng thus:
Mathei octauo. Vulpes foveas habent, et volucres celi n[ido]s: Filius autem

hominis non habet vbi capud suum reclinet. That is to sey: 'Foxys hathe þer
35 dennys and byrdis of the eyer hathe þer nestys, but þe Sonne of man forsothe
hathe not w[h]ere to rest hys hed.' In that, þis kyndly frende Ihesu made
hymselfe thus nedy, and all was to make vs ryche. And þat prevythe well
seynt Paule where he seythe thus: *Ad Corintheos octauo. Propter vos egenus*
factus est Dominus, vt [illius] inop[ia] vos [divites] essetis; 'For 3ow God was
40 made nedy þat thorow hys nedynes 3e scholde be made ryche.'

Also Criste as a soveren frende offerd his owne precius body to grete
travell for þe lufe of man ofte tymes in bare fote goyng: from cuntre to cuntre,
from cite to cite, from towne to towne, for to /219v/ teche and preche to the
pepyll þe euangel[y] of the kyngdome of God, to hele tho þat were seke in
45 theyre sowlys and tho that were seke in theyre bodyes of all maner dysesys
and sekenes. Also he travelyd his body in grete hungur and scharp [dyetyng],
bothe of mete and drynke, sum tyme in grete wakyng all þe nyzt, and
specyally that nyzt that he was taken. For then he labord so sore in so moche
þat he swete bloode the whiche ran downe from hys face vnto the grownde, as
50 seynt Luke tellythe in the gossell, *vicesimo secundo.* Also he trauelyd sore his
owne body for beryng of his owne galowys vpon hys scholder, in so moche
þat he was so wery and so febyll þat he myzt not bere it fully to that place
þere as he scholde be dede, but as his enmys dyschargyd hym þerof and
constreyned anoþer to bere it to þat place, where Ihesu Criste schold suffyr
55 passion for þe redempcion of all mankynde. Also as a soveren frende, for
grete luffe and frenschyp of all mankynde, he suffyrde [scharpp thornys to be
sett] on his hed, and on his /220r/ face grete strokis and many bufettis, and in
his body many a wounde wilfully witheowte eny grochyng.

But over all þis he passithe in frenschyp all frendis þat ever were, for he
60 departe never fro his frende in no tribulacion, noþer in his lyfe ne in his
dethe, ne in þe peynes of purgatorye afterwarde. This he witnessith himselfe
be his prophyt Daid, seyng þus: *Cum ipso sum in tribulacione; eripiam eum*
et glorificabo eum; 'I schall', seyth almyzti God, 'be withe my frende in
trybulacion, and I schall delyver hym [and I schall make hym ioyfull].' This
65 same also witnessithe Criste Ihesu, owre soveren frende, withe hys owne
mowþe in þe gossell, seyng thus: *Ego vobiscum sum omnibus diebus vsque ad*

consummacionem seculi. That is to sey: 'Loo, dere frendis, I am witheȝow all the dayes vnto þe ende of þe worlde.'

And thus it is prevyd that the luffe of God to man is more þen eny luffe
70 of flesschely frendis. Consideryng þis grete lufe and frenschyp þat Crist Ihesu
hathe to mankynde, we scholde þen of very dutye luffe that good Lord aȝene
witheowte /220v/ eny dissimilacion, as I seyde at the begynnyng.

The secunde grettest lufe þat may be is betwene the husbonde and þe
wyffe – and no wonder þowh þis luf be grete, sen it is so þat God
75 commawndy[d i]t and kyndly reson acordythe thereto. For God, in þe firste
wedlok when he weddyd Adam and Eve, he commawndyd hem and all þat
ever scholde [com aftyr þem for to] be ioyned togedur in wedloke. And the
lufe þat he knytt in them, no man schold pretend to lowse. And seynt Paule
seythe, be kyndly reson 'No man scholde hate his owne flessche', for tho
80 pepyll þat ben ioyned in matrimonye, they ben made one flessche be the vertu
of the sacrament of wedloke. Then every weddyd man be kyndly reson
scholde luffe his wyfe as his owne flessche, as þe apostill Paule rehersithe in
the pistill of þis day: *Invicem diligentes*; 'Be ȝe lovyng togedyr.'

[This love is so grete þat] thowȝe a woman trespasse aȝenst hyr
85 husbonde grevosly onys or twyes or thryes, ȝit so [sore sche may repente hyr
for hyr trespasse, and so] lowly sche may meke hyr to hur husbonde, þat for
the grete /221r/ luffe that hathe be betwene hem before tyme the husbonde
wyll resceyve hyr aȝene vnto his grace and luffe hyr after as well as ever he
dyd before. But sche may trespasse so fowle, and so ofte, and so long
90 conteneu that vnethys a man schall fynde eny husbonde that wyll be
reconsyled to soche a wyffe. And þerfor seythe the apostill in þis pistell:
Odientes malum, adherentes bono; 'Loke that ȝe be hatyng ivell and drawyng
to the good.'

But the lufe of God [to man] ȝit passithe this luffe. [For every] cristen
95 mans sowle, every good sowle and well disposed [passithe all þe lovys byfore
spoken of; for it is] the spowse of almyȝti God. *Ozie secundo* : 'I wed', seythe
Criste, 'the to me in feythe:' *Ego sponso te michi in fide*. But ȝit and þu haue
trespast in avowtre aȝenste þi spowse Criste, withe many offensys be dyvers
and horribyll synnys, and long of custome ly therein, when sum ever it be,
100 ȝee, and thowȝe it be in the laste our of thi lyffe that þu turne aȝene to thi

spowse Criste be meke forþinkyng of þi synne, þe herty and very spowse
/221v/ Criste Ihesu wyll anone resceyve hym to his grete mercy and good
grace, and redely restore hym aʒene to his firste state. Witenesse of þe prophete
Jeremye, spekyng in þe persone of Criste to every cristen creature sowle,
105 seyng þus: *Tu autem fornicata es cum amatoribus multis; tamen reuertere ad*
me, et ego suscipiam te; 'Thowʒ þu ha[ve] done avowtre wythe many lovers,
neverþelesse turne aʒene to me and I schall resceyve þe.' But then þu mayste
not be slowe in cumyng to his good grace, for so commawndythe the apostill
in the pistill, seyng þus: *Solicitudine non pigr[i].* So then I may conclude
110 wythe these wordis that I spake of firste: *Dileccio sine simlacione.* 'Luffe be
evermore to ʒowre God witehowte [eny] feynyng or wytheowte eny
dissimylacion.'

The therde gretteste luffe wordly that may be is betwene the moder
and the chylde. The moder, `be´for þe tyme that sche sethe hyr chylde, whyle
115 sche berythe it in hyr wombe, for þe gret lufe that sche hathe to it, sche
sufferythe pa/222r/ciently many grete dyseses; but moste of all in tyme of
h[is] byrthe, as Criste seythe. But after the byrthe þe grete peyne is forgetyn.
Sche noryssethe it wythe hyr mylke þat commethe of hyr bloode, and for
luffe sche sufferithe many wofull dayes and disesy nyʒtis or the chylde may
120 be browʒte vp to helpe itselfe. For lufe many moders hathe forsaken her
cuntreys, her kynne or her g`o`oddys to folow the wyll of h[e]r chyldern. Also
to seche hem when they were myssed, as owre Lady sowht hyr chylde Ihesu
wythe grete hevynes. Also þe moder of seynt Austen folowyd hym and sowte
hym in many cuntreis with many a wepyng teere. And thus be þis evydens,
125 and many mo the whiche were to long to rehers, men may see þe grete lufe
betwene the moder and the chylde.

But ʒit the lufe betwene God and man passythe this lufe. For
notwithestondyng for all this grete lufe, ʒit þe child may be so vnkynde to his
moder, or so long owte of hyr syʒte, or be bodyly dethe or be dwellyng in far
130 cuntreis; and þe modur /222v/ paraenture is in grete prosperite of helthe and
of worschype, or of wordly go[o]ddys, that sche may forʒete hyr chylde or
lytyll þinke vpon hym. But thowʒe a man be never so vnkynde to God and fer
fro hym thorow synne, ʒit God forgetiþe hym never, but ever is redy to help
hym at his nede. For mans lufe is so herd gravyn wythe yren naylys in þe

135 hondis of Criste, that it may never be done away wíthe fyre, ne wythe water
 ne wíthe egge tole. This wytnessíthe well God hímselbe be híis prophete: *Ysaie*
xxix^o, *Numquid obliuisci potest mulier infantem suum, vt non misereatur filio*
vtéri sui? Et si oblita fuerit, ego tamen non obliuiscar tui. Ecce in manibus
 140 *meis descripsi te.* 'Whedyr the modyr may forȝete [hyr] childe, that sche haue
 not mercy of þe sonne of hyr wombe? And thowȝe sche forȝete, neuerthelesse
 I schall not forȝete þe. Loo, I haue wretón þe in myne hondys.'

This may be another cawse to trow þat the luffe of God to man passíth
 þe luffe betwene the modur and þe chylde: if it /223r/ were so that there were
 a chylde þat were a fowle lepre, and þen myȝte not be helyd but if he had an
 145 hote bathe of híis moders bloode, I trow ȝe scholde not fynde no moder of so
 grete luffe þat wolde suffyr dethe for hyr chylde. But thus dyd Criste for þe
 luffe þat he had vnto mankynde in this case. For when man was so fowle a
 lepre be synne, wíthe híis bloode he made hym hole and clene. This
 wytnessíthe seynt Iohn in þe Apocalypis, *Apocalipsis primo. Dilexit nos, et*
 150 *lavit nos a peccatis nostris in sanguine suo.* 'He lovythe vs and he wasschyd
 vs of owre synnes wíthe híis blood.' So consideryng all þese cawses, it is
 prevyd suffícíently þat the lufe betwene God and man passíthe the therd
 grettyste luffe, that is, betwene þe moder and þe childe. Wherefore we owȝte to
 lufe þat good Lorde aȝene. *Dileccio sine simlacione, et cetera.*

155 The fowrte gretteste luffe þat may be is betwene þe body and þe lyffe.
 The lufe of hem may be prevyd be /223v/ [þe] sorow þat is betwene þem
 when þei schall departe; for [þen] is chaunchyng of chere. For he þat was
 before rede and well colorde þen becummythe all pale. And híis yeen wynkethe,
 the mowþe fretíþe, the tethe gnassythe, þe hede schakythe, þe armys
 160 spredythe abroad, þe hondys pullythe, [the feete rubbyþe], þe hert syȝethe, þe
 voyce gronythe. And þus all þe lymmes of the body schewíthe the sorow of
 híis departyng.

But ȝit [þe] lufe betwene God and man passíthe þis lufe, as it may be
 prevyd [þe] Cristis body and híis lyfe þe whiche were full loþe to departe, as
 165 he wytnessíþe hímselbe þat he was sorowful to þe dethe, ȝit neverþelesse he
 lete þem departe for þe lufe of man. This wytnessíþe Ieremye þe prophete
 [spekyng] in þe persone of Crist, þus: *Dedi dilectam animam meam [in*
manibus] inimicorum eius; 'I haue gefyn my lovyd lyfe into þe [hondis of þe]

enmys of it.' Also hereto acordþe þe wordis of Criste in þe gospell of seint
170 Iohn: *Ego pono animam meam. Et sequitur: nemo tollit eam a me, sed ego
pono eam a meipso, potestatem habeo ponendi eam, et potestatem habeo
iterum sumendi eam.* 'I put my lyfe, and no man takiþe hyr fro me. But /224r/
I put hyr fro myselfe – and þe cause sewythe: for I haue power [to put hyr fro
me, and I haue powere] efte to take hyr aʒen;' and so seythe Criste. He
175 departe[d] wilfully his lyfe fro his body for the lufe of man. It semythe then
pleynly that his lufe to man passithe the lufe betwene mans lyffe and his body,
the whiche is the fowrte grettteste lufe that we here of, as I seyde before. Loo,
here is the specyall lufe of all paramowrs schortly declared.

Wherefore we owte for to lufe þat good Lorde Ihesu
180 witheowte eny dissimilacion or feynyng. And if we turne to hym withe a very
truw hert of perfite lufe, þen þat good lufe þat is betwene that good Lord and
vs schall never be departid, but at we schal ioye withe hym in the kyngdome
of heven, worlde witheowten ende. To þe whiche ioye God bryng boþe ʒow
and me, *et cetera.*

VARIANTS

3 3e schal vndurstonde] And L, *om.* G exortacion] exortacion 3e schall vnderstonde LG
maner] maner of LG **5** þe husbonde] man LG the¹] *om.* LG luffe] LG, *om.* O **6** body]
LG, sowle O **7** grettist] *om.* LG **8** al] *om.* G **9** that is] *om.* G good] ij good LG
Many there be] There be many men L Many] Many frendys OG there be that] *om.* G wyll
gyfe] 3evithe LG vnto] to LG **10** many...will] many þere be also þat wyll L, wolde G
11 in...frendys] for [þeire frendis L, þem G] in þeire nede LG many] some G also] *om.* G
12 and] and to L **12-13** for...wyll] and G **13** ben] bethe also L grete¹] *om.* L strokis]
bofettis LG **13-14** for þeyre frendis] LG, *om.* O **14** never one] none G **16-17**
there...hym] leyve hym þere L, þere levyþe him G **18** then] *om.* LG almyȝti] *om.* LG
owre soveren frende] *om.* LG **19** thys] þis love L þat...firste] *om.* G firste] Criste L
20 in...ofte] full ofte tymes for vs in prayyng L, full ofte in prayng for vs G for man] *om.* LG
21 In... þus] *om.* G **22** þer trespasse] *om.* L wot] knowe G **23** he seyde] seyde þe good
Lorde LG **23-24** And...is²] *om.* G **24** tyll] vnto L **25** also] also þe good Lorde is G
ever] *om.* LG **25-26** in...primo] *om.* G **26** owre synnes] owre synnys Iohannis primo G,
vs L **27** apud] ad G **28** spendyd] LG, spendythe O **28-29** that...he] where as he þat L,
where þat he G **29** this] þe LG **30** ȝit he] L, he G, *om.* O **30-32** so²...hym] *om.* G
31 of] L, and O nedefull to] necessary for L **32** Of] And of LG he] *om.* L **33** habent]
om. LG nidos] LG, nubes O **34** That...sey] *om.* LG þer] *om.* G **35** but] but forsothe
LG forsothe] *om.* LG **36** where] LG, were O to] for to LG In...Ihesu] In þis þat kyndly
Lorde Crist Ihesu L, herein the good Lorde G **37** hymselfe] hym L nedy] nedy and pore G
all] al þat L **38** seynt] the holy apostill seynt G Ad Corintheos octauo] *om.* G **39** vt] et
L illius...essetis] vos inopia essetis L, vos inopes essetis O, vos inopia essetis et cetera // In
that þis kyndly Lorde Criste Ihesu made hymselffe þus nedy and al þat was to make vs riche
and þat prevythe well seynt Paule where he seyþe þus as it is wreton “Ma” *canc.*, Ad
Corinthios viij^o propter vos egenus factus est Dominus vt vos inopia essetis G **40** nedy]
nede and pore L **41** offerd] offeryd hymselffe LG his...body] *om.* L **42** fote] fore L
43 from^{2,3}] and frome LG to⁴] *om.* G **44** euangely] LG, euangeliste O God] heven L
to] and to LG tho] tho pepill LG **45** tho] also for to hele þem LG **45-46** dysesys and
sekenes] of sekenes and dysesys G **46** he] Criste LG body] body sore L and²] and in LG
dyetyng] LG, *om.* O **47** sum tyme] and (also L) LG wakyng] wakyng some tyme
þorowȝowte LG **48** taken] taken withe þe (crewell G) Iewys LG For] *om.* L sore] sore

þat G in so moche] *om.* L **49** þat] *om.* G bloode] bothe watyr and bloode L downe] *om.*
 LG vnto] downe to LG **50** tellythe] testyfyethe LG vicesimo secundo] Luce vicesimo
 tercio LG he] Criste LG **50-51** sore...for] his body sore in LG **52** was] was made LG
 that] þe G **53** be dede] suffyr his dethe LG **54** to¹] for to L þat] þe same G **54-55**
 where...mankynde] *om.* LG **55** Also] Also Criste LG for] for the LG **56** of] þat he had
 (vn L) to LG **56-57** scharpp...sett] LG, *om.* O on¹] vpon L on²] vpon LG grete] many
 grete G and many bufettis] *om.* LG bufettis] butfettis O **58** wounde] [sore L, grete G]
 wounde LG witeowte eny grochyng] *om.* LG **59** he] þe good Lorde G passithe] passid
 LG all] all þe G **60** noþer] neder L, neþer G **61** afterwarde] *om.* LG This he] And
 aftyr (all G) þis Criste LG **63** almy3ti God] the good Lorde LG **64** trybulacion] (all G)
 his tribulacion LG I schall¹] *om.* G and²...ioyfull] G, *om.* OL This] and this G **65** also]
om. G Ihesu...frende] himselffe LG withe] spoken withe G **66** vobiscum sum] LG, *rev.*
 O **67** That...sey] *om.* LG dere frendis] seythe þe good Lorde G **68** dayes] dayes of hour
 lyfe G ende] laste ende LG **69** And] And “the” *canc.* G it is] I haue LG God] almy3ti
 God G **69-70** to...flesschely] passithe eny flesschely love of eny LG **70** lufe] frenchyp
 LG frenschyp] (þe grete G) love LG **71** hathe] had LG mankynde] al mankynde LG
 we] þefore we G þen] *om.* G luffe] love wel G **73** grettest] grete LG **74** þis] þat G
 sen] for LG so] *om.* L **75** commawndyd it] LG, commawndythe O God] almy3tti God L,
om. G **76** he¹] God G hem] to þem G all] to all LG **77** ever] *om.* L scholde...to] LG,
 after scholde O And] þat G **78** lufe] grete love L pretend] for G lowse] vnlose (it L) LG
 And] as L seynt] þe holy apostyll G **79** seythe] seythe þat G kyndly] very LG No] þat
 no L tho] all tho G **80** ioyned] ioyned togedur LG they] *om.* L flessche] flesche and oo
 bloode LG **81** man] man and woman O **82** wyfe as his] *om.* LG apostill] holy apostill
 LG **83** day] day and seyþe þus G Be he] þat he be G **84** This... þat] LG, *om.* O This]
 For þis G **85** grevosly] never so grevosly LG or¹] *om.* LG **85-86** sore...so] LG, *om.* O
86 hyr²] hyrselffe G **87** before tyme] *om.* LG the] hyr G **88** vnto] to LG grace] good
 grace LG hyr...well] as well aftyr G **89** before] byfore and paraenture better L But] But
 hit L, but þen G ofte] [often L, ofte G] tymes LG **90** contenew] contenewe þerin L
 schall] scholde LG be] so be L, be so G **91** apostill] (holy G) apostill Paule LG þis
 pistell] þe pistyll þus LG **92** bono] bonum LG ivell] the evyll G and] and lovyng and O
93 the] *om.* L good] go`o`d L **94** to man] L, to mankynde G, *om.* O hit] *om.* LG this] all
 þis LG luffe] *om.* L **94-95** For...and] For ever cristen mans sowle L, for þe sowle of every
 cristen creature that is G, to cristen mans sowle for every good sowle and O **95-96**
 passithe...is] LG, ben O **96** spowse] spowses O almyhti God] Criste LG Criste] [þe L,

þis G] good Lorde LG **97** But 3it] For G **98** withe many offensys] *om.* LG dyvers]
 dyverse menys LG **99** ly] to lye L, to contenew G when] þen when G **100** 3ee and] *om.*
 LG thi lyffe] his dethe LG þu] he wil LG thi] his LG **101** forþinkyng...synne] knowing
 (and sore repenting L) [for L, of G] his trespasse LG þe] þen wyll þat very G and very] and
 very kynde L, *om.* G **102** wyll] *om.* G hym] the G **102-03** grete...grace] (good L) grace
 and mercy LG **103** redely] wyll redely L, redyly wyll G his] his “good grace” *canc.* O
 Witsesse of] And þat witnessithe LG prophete] holy prophet G **104** Criste] almy3ti God
 LG **106** Thow3] forsothe if G have] LG, had O lovers] dyverse lovers L **107** turne] 3it
 turne L **108** the] *rep.* G apostill] holy apostyll Paule G 109 the] his G pigri] LG, pigre
 O may] may well G **110** withe these] þe LG firste] [and L, at G] þe first begynnyng LG
111 evermore...God] withe 3ow L, evermore withe 3ow to hour God G eny¹] LG, *om.* O
 wytheowte eny] *om.* G **113** that may be] *om.* LG **114** The] for the LG whyle] all þe
 whyle þat G **115** to it] to hyr childe L, þereto G **116** but] and G tyme] þe tyme LG
117 his] LG, hyr O seythe] seyþe hymselffe LG þe] all þe LG peyne is] peynes (and
 disesys G) be LG **118** Sche] and þen sche LG it] hyr chylde G hyr¹] þe LG **119** luffe]
 gret love of hyr chylde G sche] þe moder L disesy] grete dysesy L, dysese on þe G may]
om. LG **120** vp] *om.* L to] in (to L) þe worlde for to LG itselfe] hymselffe LG For] and
 (also G) for LG **121** kynne] kynne and (al L) þeire frendys LG or] and all LG to] (and L)
 for to LG her³] þer LG, hyr O Also] And also for LG **122** were] ben LG as] lyke as G
 Lady] Lady dyd when sche LG hyr] hi^{“s”} *canc.*, -r *superscr.* L Ihesu] Crist Ihesu G **123**
 hevynes] mornying and hevynes G Also] and also G hym] *om.* LG **124** in] into L many]
 many dyverse LG wepyng] sore wepyng G þis] þese LG evydens] exsampyls G **125**
 many] many oþer LG to¹] over LG men] (and G) þus men LG þe] what G, *om.* L lufe]
 love is G **126** betwene] bytwne L **127** lufe¹] love þat is G God] almy3ti God G this
 lufe] all þis love L, all þese lovis G **127-8** For...lufe] and LG **129** or¹] and LG owte] be
 owte G or²] oþer LG or⁴] or els LG **130** is] *om.* L and²] or LG **131** or] or ells LG
 gooddys] LG, goddys O **131-2** or lytyll] and litill or ells nowhte LG **132** vnkynde...and]
om. LG **133** hym¹] God LG thorow] (or for3ete his God L) þorow3e custome of LG
 forgetiþe hym never] wyll never for3ete hym LG **133-4** but...hym] *om.* L **133** to] for to
 G **134** mans lufe] þe love of man G **135** hondis of Criste] hondis and þe fete of Crist
 Ihesu G wythe] *om.* LG **136** This] and þis L, and þat G well] *om.* LG God] Criste LG
136 oblita] obliti LG **139** hyr] LG, þe O sche] *om.* LG **140** of¹] on LG neverthesse]
 hyt neverþeles G **141** schall not for3ete] for3ete nott LG **142** may] may well G to trow]
 for to preve LG to²] vnto G **143** if] for if G, for and L **145** 3e] a man LG not] *om.* LG

146 luffe] love to hyr childe LG hyr chylde] hym LG dyd] dyd þe love of L Criste] Criste
Ihesu L, almy3ti God G **146-7** for...vnto] to al L **147** luffe] grete love G vnto] to G in
this case] *om.* G when] when þat G **148** withe] Criste Ihesu withe L, þen Criste withe G
bloode] precius blode LG he] *om.* LG and clene] *om.* L **148-54** This...cetera] *om.* LG
155 betwene] betwene “is” *canc.* O **156** The] for þe G may] may well LG þe] LG, *om.* O
sorrow] grete sorow3e LG **157** þen is] LG, his O **158** rede] full roddy LG becomythe]
becommyþe he L, he becommythe G And his] (for G) þen þe LG **159** fretipe] frowithe
LG gnassythe] gryndythe LG þe ^{1,2}] and þe L **160** hondys pullythe] hondyþe (*sic*)
pullyþe and pluckythe L the feete rubbyþe] LG, *om.* O **161** gronythe] grony and gruntiþe
L sorrow] grete sorow3e LG **163** þe] LG, *om.* O betwene] of G and] to G þis] all þis
LG may] may well LG **164** be] G, for OL Cristis] his G were] was LG as] and so L
to] vnto G þe] *om.* LG **166** þem departe] parte þem LG This] And þis G witnessiþe
Ieremye] witnessiþe wel seint Ierome LG **167** spekyng] LG, *om.* O þus] and seythe þus
G, in þis maner sayng L animam meam] *rev.* LG **167-8** in manibus] LG, *om.* O **168**
lovyd] well beloved G hondis of þe] LG, *om.* O **169** Also] And also G Criste] Criste
Ihesu LG **170** Iohn] Iohn sayng þus LG **172** lyfe] lyfe fro me G **173** þe...for] *om.* G
sewythe] schewithe L **173-4** to...powere] L, *om.* OG **174** efte] *om.* LG a3en] a3ene to
me L **174-5** and²...man] *om.* LG **175** departed] departe O It semythe then] þen it
semythe LG **176** his lufe] þe love of God LG mans] a mans L lyffe] body G **177**
body] lyffe G **177-8** the¹...declared] *om.* LG **179** lufe] love well G þat...Ihesu] þis
precius Lorde (Crist G) Ihesu (herttly L) ahene LG **180** dissimilacion] feynyng L, *om.* G
or] *om.* G feynyng] dyssymylacion L **180-3** And...ende] þat (at þe last G) we may come
to þe ioeye and blis [þat he bow3te vs to L, of heven þat is witheowte ending Amen G] LG
183-4 ioeye...me] *om.* LG **184** cetera] cetera Amen L

Endnotes

Epistle: Rom. 12: 6-16

This sermon was edited from L, partially collated with G, by Edward Wilson, 'The Four Loves in *Ancrene Wisse*', *Review of English Studies*, ns 19, 1968, pp. 41-47, who notes similar classifications of love in *Ancrene Wisse* (Tolkien, ed., pp. 200-05) and the later *Tretyse of Love* (J. H. Fisher, ed., Early English Text Society, n° 223, p. xix). He suggests (p. 42) that these, together with the treatment of the theme in the present sermon, might either derive from an original Latin or Anglo-Norman source, or represent 'independent examples of a vernacular tradition.'

1 **Dileccio sine similacione**: Rom. 12: 9.

21-22 **Pater...faciunt**: cf. Luc. 23: 34 – *Pater, dimitte illis: non enim sciunt quid faciunt*.

27 **Aduocatum...Patrem**: 1 Ioan. 2: 1.

33-34 **Vulpes...reclinat**: Matt. 8: 20. Cf. Vulg.: *ubi caput reclinat*.

33 **nidos**: the base text reading, *nubes*, illustrates the degree of corruption provoked by what may be termed the scribe's associative memory: clouds and sky. The visual similarity of the two Latin terms no doubt facilitated the slip.

38-39 **Propter...essetis**: 2 Cor. 8: 9. The verse in full reads *egenus factus est, cum esset dives*, the latter part of which, to judge from the translation following, appears not to have been present in the archetype.

48-50 **For...secundo**: Luc. 22: 44.

50-55 **Also...mankynde**: Luc. 23: 26; also Matt. 27: 32, Marc. 15: 21.

56-58 **he suffyrde...grochyng**: Matt. 27: 29-30; also Marc. 15: 17-19, Ioan. 19: 2-3.

62-63 **Cum...eum**: Ps. 90: 15.

66-67 **Ego...seculi**: Matt. 28: 20.

75-77 **For...wedloke**: cf. Gen. 2: 24.

77-78 **And...lowse**: cf. Matt. 19: 6.

79 **No...flessche**: cf. Eph. 5: 29.

83 **Invicem diligentes**: Rom. 12: 10.

92 **Odientes...bono**: Rom. 12: 9.

97 **Ego...fide**: Os. 2: 20. Cf. Vulg.: *sponsabo*.

101 **spowse Criste**: the origin and development of nuptial imagery in the Latin West are discussed by Claude Chavasse, *The Bride of Christ*, London, 1940; on the widespread

appropriation of the image in lyrical poetry see Woolf, *The English Religious Lyric in the Middle Ages*, Oxford, 1968, ch. II, VI.

105-06 **Tu...te**: Ier. 3: 1. Cf. Tolkien & Ker, ed., *Ancrene Wisse*, pp. 201/17-20.

109 **Solitudine non pigri**: Rom. 12: 11.

110 **Dileccio sine similacione**: Rom. 12: 9.

121 **her chyldern**: this form of the plural possessive pronoun, deriving from OE *heora*, is recorded only here and in l. 5 of the sermon for Trinity 14 (MS O, f. 115r). There are no instances in the OLGD collection of the variant forms *hir* / *hyr* belonging to that grammatical category. On the basis of this observation O's *hyr* is taken to be erroneous. The only unambiguous uses of this form to denote the fem. sing. pronoun are Trinity 3/169 and Trinity 5/158.

121-3 **Also...hevynes**: Cf. Luc. 2: 48.

123-4 **Also...teere**: Augustine, *Confessiones*, bk. 6, i and 3, xii, as noted by Edward Wilson in his edition, p. 45.

134-5 **For...Criste** : cf. Isa. 49 : 16.

137-9 **Numquid...te**: Isa. 49: 15-16. Cf. *Ancrene Wisse*, p. 202/16ff.

142-5 **This...blood**: cf. *Ancrene Wisse*, p. 201/2ff and *Tretyse of Love*, p. 33/3ff.

149-50 **Dilexit...suo**: Apoc. 1: 5.

154 **Dileccio sine similacione**: Rom. 12: 9.

157-62 **For...departyng**: the Signs of Death motif. A somewhat different catalogue of ills is to be found in ll. 138-42 of the sermon for Advent 1. For discussion and fuller references see A. J. Fletcher, "'In Die Sepulture seu Trigintali': The Late-Medieval Funeral and Memorial Sermon," *Leeds Studies in English*, n.s. 12, 1981, pp. 195-228, repr. in id. *Preaching, Politics and Poetry in Late-Medieval England*, Dublin: Four Courts Press, 1998, pp. 170-97. For an extended catalogue in lyric poetry see T. G. Duncan, ed., *Medieval English Lyrics 1200-1400*, London: Penguin Books, 1995, p. 58.

165 **sorrowful...dethe**: cf. Matt. 26: 38-39 and Marc. 14: 34-36.

167-8 **Dedi...eius**: Ier. 12: 7.

170-2 **Ego...eam**: Ioan. 10: 17-18.

A Test of the Nature of Friendship – Lydgate, Chaucer and Others

Friendship is so ancient and complex a social relation that it is not surprising that almost any opinion of it that you may care to mention has been expressed, reiterated, modified, or denied over millennia. Modern scholarship and cultural history have recently seized upon it. Yet actual stories about friendship, apart from folktale, seem to have a specific life beginning in the twelfth century and petering out in the eighteenth. In the history of these stories a little regarded poem by Lydgate, *The Fabula Duorum Mercatorum*, makes a valuable point of study. Before considering that in detail some preliminary remarks may be allowed.¹ There is no single definition of friendship beyond a very general notion of an association between persons of either sex, without sexual implications, varying from casual goodnatured and often brief companionship to longstanding commitment and warmth of feeling. The more intense of such relationships, as they are by far the rarest, have attracted the most literary attention, even to the extent of denying their possibility, as it would seem Socrates is quoted as doing by Plato in the dialogue *Lysis*.² There are a few famous pairs of friends in Classical Antiquity and of course in the Bible David and Jonathan, so it is clear that despite the scepticism reported of Socrates that at least in literature the phenomenon does indeed exist and is a topic of continuous interest.³ However great has been the variety of interest in friendship down the ages, the most interesting narrative examples of the portrayal of friendship are likely to be those cases where it is

¹ A collection of remarks on friendship from ancient times to the end of the twentieth century is to be found in D.J. Enright & David Rawlinson, ed., *The Oxford Book of Friendship*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1991. Yet it is very easy to think of passages and comments that could well be added. For the present essay I am (naturally) much indebted to some friends old and young, of whom I can only mention Professor P.C. Bayley who has survived a friendship of over 60 years, and very recently the advice of Mrs Claire Daunton. I am indebted to Professor Peter Burke, Dr B. Bildhauer and, those whom for the present purposes I particularly remember, my friends in France.

² D.J. Enright & D. Rawlinson, *op. cit.*, pp. 5–6.

³ It is not my purpose here to add much to this wider discussion or a fuller bibliography, but a start may be made with Reginald Hyatte, *The Arts of Friendship: The Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature*, London, New York, Köln: E.J. Brill (Brill's Studies in Intellectual History), 1994. Julian Haseldine, ed., *Friendship in Medieval Europe*, Stroud: Sutton Publishing Ltd, 1999. M.J. Ailes, "The Medieval Male Couple and the Language of Homosociality", D.M. Hadley, ed., *Masculinity in Medieval Europe*, New York: Longman, 1999. C. Stephen Jaeger, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1999. Alan Bray, *The Friend*, Chicago: Chicago University Press, 2003. Derek Brewer, 'Some Notes on "Ennobling Love" and its Successor in Medieval Romance', Corinne Saunders, ed., *Cultural Encounters in the Romance in Medieval England*, Cambridge: D.S. Brewer, 2005, pp. 117-33.

interrupted and so tested. If the course of true friendship runs smooth it will be highly valued but not very interesting. The most severe interruption is caused by death, and examples extend from David's lament for Jonathan (*II Samuel* 1, 19-27) to Tennyson's *In Memoriam* (A.H.H. [1850]) written in mourning for the death of his friend Arthur Hallam. There was however a less drastic theme of the testing of devoted friendship that persisted with some popularity as a sort of literary folk-tale, first found in the oldest collection of *novelle* in the European Middle Ages, the *Disciplina Clericalis* of Petrus Alfonsi. He was a Spanish Jew who converted to Christianity in 1106 and soon after wrote the *Disciplina Clericalis*, a remarkable collection, partly narrative, partly moralising discourses.⁴

The *Disciplina Clericalis* by Petrus Alfonsi begins with a pious prologue which promises an amalgam of all the sayings of wise men and their advice taken partly from Arab proverbs, counsels, fables and poems, partly from bird and animal similes. A brief section follows on 'The Fear of God', then one on Hypocrisy, then a fable about the Ant, the Cock and the Dog, then a story entitled 'The Half Friend' relating how a father advised a son to test a friend by asking him to conceal an apparent murder. The friend refused. Then the son was advised to go to a 'half-friend' of the father, who readily took the risk of compliance. Somewhat illogically the father then claims he has heard of a 'perfect friend' but such a person is very rare and he does not know him. Then at the son's request the father tells the following story, which is thus already set within the debate of whether a 'perfect friend' may exist.

The story tells of two merchants, one living in Egypt and the other in Baghdad. These merchants knew of each other by repute and they transacted business, thus becoming, though never personally acquainted, fast friends. Then the merchant from Baghdad visited the merchant of Egypt who welcomed him with great joy and hospitality. After eight days the guest fell ill. None of the very best medicines could help him, so the physicians diagnosed love-sickness and all the women and girls of the house were brought before him to find which caused the disease. Finally the Egyptian brought forth a noble girl whom he had been looking after with a view to marrying her. Once the noble girl had been produced the patient said 'She is the one who means life and death to me'.⁵ So the Egyptian gave up the girl, and handed her over with much wealth. When the Baghdad merchant completed his business he returned home with the wealth and the girl. Some time afterwards the Egyptian lost all his wealth and decided, naked and hungry, to go to his friend in Baghdad to ask for his help. On arrival he felt

⁴ *The Disciplina Clericalis of Petrus Alfonsi*, translated [from the Latin] and edited by Eberhard Hermes, translated into English [from the German and the Latin] by P.R. Quarrie, London: Routledge and Kegan Paul, 1977. See also John Tolan *Petrus Alfonsi and his Medieval Readers*, Gainesville: the University Press of Florida, 1993.

⁵ *Ibid.*, p.107.

ashamed to go to his friend's house in case he was not recognised so went to spend the night in an old mosque. While he was there, sleepless with care, two men came in quarrelling. One killed the other and fled, but the neighbours were disturbed, came to the mosque, found the Egyptian merchant, and asked who did the murder. He, tired of life, said he had done it, so was taken to prison and summarily condemned. On his way to the gallows on the next morning, surrounded by a crowd of sightseers, he was suddenly recognised by the Baghdad merchant, his friend whom he had originally come to see. This man recognised him, remembered all the benefits he had received from the Egyptian on his visit there, and thought that if the Egyptian were killed the Baghdad merchant would never be able to show his gratitude. So he cried out that he himself was the murderer. He was immediately seized and bound and dragged off to be executed (justice being somewhat summary in those days, it would seem). But also in the crowd was the actual murderer. He reflected that if this mistake were made God's justice would certainly in the end catch up with him, so he in turn cried out, and said he was the true murderer. At this stage even the judges were a little confused, so they brought all three before the king, who too was puzzled. But he took counsel and in the end pardoned all three on condition they would tell the truth, which they did, and were believed. The merchant of Baghdad took his poverty-stricken Egyptian friend, for whom he had been willing to die, into his house and gave him half his wealth. Soon the Egyptian wished to return to his own country and did so with the half of his friend's goods. This bizarre story concludes with the statement that 'the son said to the father: "It is scarcely likely that a man could find such a friend"' – a sentiment hard to disagree with, but did not lose the story its popularity.⁶

The son might well have expressed his total disbelief in his father's story, yet the stark concentration on the essence of the story, the lack of realism, the neatness of the parallelism, three-fold development (always a powerful structured element in popular stories), and the unexpression of fundamental goodness on both sides, combine to appeal to the imagination and the memory. The story is one of a series of folk-tales where friends offer to die for each other when accused of a crime neither is guilty of, and there are a number of folk-tales of friendship, and deeds of friendship, including those between unlikely animals. The relative popularity of such folktales shows that despite their improbability and the scepticism that is often expressed, they make a deep human appeal to the moral feelings for goodness and reciprocity.⁷

As is the custom with traditional literature and its oral equivalent we find a series of variant treatments of the same central or similar series of events, told at different social and stylistic levels, set in various circumstances and sometimes with different purposes. What are as it were different families of a story are set up. Different levels of generalisation, from the

⁶ *Ibid*, p.109.

⁷ Folk tale variants are recorded in Stith Thompson, *Motif Index of Folk-Literature*, Bloomington: Indiana University Press, revised & enlarged edition, 1955-1958. Tests of friendship H1558 section P310, often combined with P325. The most striking example at a more literary level is the romance *Amis and Amiloun* (M. Leach, ed., EETC o.s. 203, London: Oxford University Press), discussed by J. Mann, *Feminizing Chaucer*, Cambridge: D.S. Brewer, 2002, pp. 152-73 with other examples.

broader (themes) to the more particular (motifs – so spelt here to avoid confusion with what would here be the inappropriate English notion of ‘motives’) can be distinguished. This is familiar to the great American and Continental schools of the study of folk literature, but less familiar in British literary scholarship. It is much to be regretted that in Britain folk tale specialists on one side and literary historians and critics on the other take little account of concepts and materials which would be valuable to each other. Even modern novels often have their folk tale analogues or even bases, while recorded folk tale has for long undergone literary influences, as we now know from study on the work of the brothers Grimm, to go no further.⁸

Alfonsi’s story was taken up in more literary versions, of which the best known, and most readily available, is in Boccaccio’s *Decameron*, Tale 10 of Day 8, where the setting is transformed to the Classical period of Roman history and the narrative turned into an elaborate rhetorical exercise. Lydgate does not seem to have known this version. When he refers to his poem as ‘my translacioun’ (St LXXXV, l.2) it is apparently to a Latin version of the original Alphonsi text. So we come at last to Lydgate’s *Fabula Duorum Mercatorum* which survives in several manuscripts.⁹

Lydgate, like Boccaccio, uses the improbable little anecdote as an occasion for a successful exercise in rhetoric, though Boccaccio, a much superior writer, is the more elaborate and highflown, but in each case the treatment is more interesting for our present purposes as taking its place in the history of a sentiment. Both Lydgate and Boccaccio take the sentiment of love between men just as seriously, and in much the same terms, as the sentiment of love between a man and woman, except that there is not the faintest trace of a sexual element between men. This is quite important in view of the current tendency among some critics to assume that there must be a sexual element in all social relationships,

⁸ On this topic see Derek Brewer, *Symbolic Stories*, Cambridge: D.S. Brewer, 1980. Derek Brewer, ‘The Interpretation of Fairy Tales’, Hilda Ellis-Davidson & Anna Chaudri, ed., *A Companion to Fairy Tales*, Cambridge: D.S. Brewer, 2004.

On this general topic of continuing plots, themes and motifs see more fully Theodor Wolpers, ed., *Ergebnisse und Perspektiven der Literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

⁹ Gustav Schleich & Julius Zupitza, ed., *Lydgate's Fabula Duorum Mercatorum*, (Quellen und Forschungen zur Sprach und Culturgeschichte der Germanischen Völker n°86), Strassburg: Karl J. Trübner, 1897. Edited also by Pamela Farvolden, *A Critical Edition of John Lydgate's Fabula Duorum Mercatorum*, Ottawa: National Library of Canada, 1994 (Ph.D. Thesis of the University Alberta [Edmonton], 1993).

Though brief (910 lines) in relation to the rest of Lydgate’s vast output the poem is valuably commented on in W.F. Schirmer, *John Lydgate. A Study in the Culture of the XVth Century*, London: Methuen (original version in German, 1952), 1961, pp.76, 237ff., 261, 268, and Derek Pearsall, *John Lydgate*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970, pp. 202-4.

including those between men. Even more important is the notion of the test, and thus of the contending forces.

The story presents several tests. One is the conflict between the Egyptian merchant's love for the girl he has brought up to be his wife, and his love for his Baghdad friend, where he seems easily to yield up the girl and much wealth to his Baghdad friend. Then, in a rather subsidiary kind, is the struggle of the Baghdad merchant to conceal his love for the Egyptian girl, but in the end his lovesickness becomes so acute that the Baghdad merchant has to overcome his reticence. Lydgate incidentally gives some detail about love-sickness, an illness which defines all the doctors' attempts at ordinary cures.¹⁰ It is notable that such sickness does not seem to occur between male friends. As soon as it is diagnosed the Egyptian merchant immediately gives up all claim to the girl.

The next test comes when the Egyptian merchant, as already noted, falls into poverty, volunteers for execution for a crime he has not committed, but is saved by recognition at the last moment by the Baghdad merchant. Here again there is no struggle against natural inclination. In these medieval versions there are no psychological hesitations, no subtlety of character, and here of course to a modern reader at least, is their weakness. Surely such virtue, and such self-sacrifice of life itself, must go against the grain. There must be some internal agonising to make us feel the force of the test. Its absence is probably the cause of the fading out of this particular pattern of story, although as Schirner points out it is told several times in English verse culminating, or expiring, in Goldsmith's *Tale of Alcander and Septimus*.

The principal interest for us in Lydgate's version from the point of view of the history of love is the expression of love between the two men because it is taken from, or at least is identical with, the verbal expression of heterosexual love. Thus at the very beginning the two merchants, far apart, and knowing each other only by reputation, fall in love, and

Of her too lovys was maad a stable chene (50)

The word 'stable' is frequently used by Lydgate's model Chaucer with highly favourable connotations, as of 'the first Mover' (*The Knight's Tale*, I, 3004), and of faith (*Boece* II, Metrum 8.1), and we have 'the faire cheyne of love' (*The Knight's Tale*, I, 2988). The two friends, still never having met, by thinking create deep impressions of each other's appearance

¹⁰ On love-sickness generally, as a real if 'psychological' ailment see the major discussion in Donald A. Beecher & Massimo Ciavolella, ed. + trans., *Jacques Ferrand: A Treatise on Love-Sickness*, Syracuse: University Press, 1990 [Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*, 1610].

(50–56), as Troilus makes a ‘fine and depe impressioun’ in his mind of Criseyde (*Troilus & Criseyde* 1. 298). The two merchants are bound to each other in ‘trouthe’, through the working of kind (i.e. nature), and they are linked in love (73–7). Without sight they are dear to each other, ‘Love hath her hertys so soore set affyre’ (90–1), so that ‘nought but deth her love may disseuere’ (98). Then the Baghdad merchant visits the Egyptian and when he arrives

For ioye hym thouhte, he was in paradys;
 For euery lovere may weel vndirstonde
 That of frenship the moost sovereyn blys
 Is for to be withouten any mys
 In thilke place, wher rootid is his herte,
 For to relese of love his peynes smerte. (106-12)

All this might well have been spoken in the fourteenth to sixteenth centuries at least of any male lover to his lady. We even have some lines about the bitter pain of separation, and then, when at last the two merchants meet the Egyptian for very joy feels his heart play, takes the other by the hand:

And kist hym aftir, and with vnfeyned cheere
 He seide: ‘Wolcum, my feithful freend so deere’ (139–40)

and goes on to treat him with the utmost generosity. The passion of friendship is made clear, and also its non-sexual nature on both sides when we come to the episode of the Baghdad merchant’s love-sickness. We get much medieval detail about the doctors’ tests, and then the revelation that he is in love with the girl. Then the imagery of love changes. The merchant laments that ‘now hot, now cold, he wanders as a fool’ (222) but his worst pain is that he can tell no one, just like Troilus in his love pangs until Pandarus comes to his rescue. A good deal of love pain is expressed, but also the merchant laments that he is ‘unnatural’ ‘a traitor’ to his Egyptian friend. Here is indeed some internal conflict, though on the part of him who has Cupid’s dart sticking in his breast. He says:

Love can no frenship, I se weel, in no coost
 Allas, Cupide, disseivable for to leve.
 Love rechchith nat his freend to wrath and greve.
 Allas, of love such is the fervent heete
 That lital chargith his freend for to leete. (255–9)

But while he lies thus in ‘langour’, a word used five times by Chaucer of Troilus’s sorrow when Criseyde has left him, along comes, in Lydgate’s poem, the equivalent of Pandarus

A Test of the Nature of Friendship

when Troilus had first felt the sweet pain of love (though Chaucer spares us the details, as Lydgate does not, of how in illness the urine is tested etc.). The Egyptian merchant ‘leaps in’ (353) just as Pandarus tends to, and pleads in terms reminiscent of Pandarus to Troilus, to be told the cause of his friend’s love-sickness. After the Egyptian has paraded all the ladies in his house, ‘old and young’ the Baghdad merchant coyly expresses his preference for the best, though he confesses that he is ‘inexcusable’ (403) but he will die if he cannot have her.

I may nat chesyn, but that I am hir man
For with my silf though I evirmore stryve
Ther is noon other that I love can ...
My liff, my deeth is portrayed in her face. (408 ... 13)

Here the language of love of a woman becomes clearly separated from the love of friendship. Life or death is the issue. The lover is totally subservient, as a man, to the beloved as a lady.

The ‘friendly merchant’ immediately concedes the girl. He had intended to marry her, but was in no way subservient to her. But he arranges an elaborate marriage, for which he will pay, for his friend, and the marriage will tie a knot. The Baghdad merchant is overjoyed

The blosme of bounte by frenshipe hath he wonne (443–4)

and his friend has poured out for him a barrel of ‘freendly triacle’ – never has a friend been so generous (446–8). Lydgate skims over emotional problems as he comments how the Egyptian has yielded up his ‘hertely glorye’ and many other joys including the ‘staff of his crokyd age’ to bring his friend ‘in quiete out of rage’ (449–56). Nowhere are the girl’s feelings discussed. The rhetoric only emphasises the schematic nature of the original narrative to its disadvantage and the exasperation of the reader. Yet what is usefully brought out is the difference, despite their similarities, even of vocabulary, between passionate friendship and passionate ‘love paramours’.

The narrative then moves to the next test of friendship, that between the love of one’s own life and the love of the friend. Here again the original bare anecdote takes for granted the inherent clash between the two without exploration of the feelings concerned. The underlying text, quoted neither by Alfonsi nor by Lydgate is the statement by Jesus, ‘Greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends’ (*John XV*, 13), but the plural ‘friends’ is to be noted. On the other hand at the feast of the Passover there is singled out ‘reclining in Jesus’ bosom, one of his disciples, whom Jesus loved’ (*John XIII*, 23). The other

disciples are equally the friends of Jesus, but there are grades of friendship. John is a special friend, again without any sexual implication. Throughout the Old and New Testaments there are all the attitudes of friendship from mutual trust to cautious distrust, that are to be found throughout the whole body of the world's writing about friendship, along with all the variety of gesture and custom which accompany feeling in the variety of the world's cultures.

Lydgate makes considerable use of rhetorical expansion in his account of the Egyptian merchant's sudden poverty and his resolve to go to Baghdad to test the strength of the friendship of the Baghdad merchant whom he had so benefited. The basic narrative gives a final twist and some modest degree of suspense when the Egyptian merchant loses heart and decides to allow himself to be executed for the murder he has not committed. When the Baghdad friend unexpectedly recognises the Egyptian on the way to be executed he shows no hesitation in confessing to the crime himself, out of sheer friendship:

His herte was meevyd of oolde naturessse
To save his freend ... (771–2)

But the Egyptian is now described as feeling that

for woo deth thorough his herte glyde (781)

until of course the true murderer, smitten with apprehension that God will eventually punish him – blood will have blood – but also moved that for friendship

Everych is reedy to fonge deth for other (817)

for 'verray love' (816). When all three are brought before the king people wonder at such great friendship, 'the love and unity' (851) of the two men. Lydgate concludes with a wish that every friend may be as true to the other (Petrus Alfonsi concludes his narrative with the son saying to the father who told the story that 'It is scarcely likely that a man could find such a friend'.¹¹)

It is important to recognise how close the language of male friendship is to the language of heterosexual 'love paramours'. It has been argued by Jaeger and Ailes that the language of 'love paramours' was derived from the language of male friendship in much earlier centuries, along with much of the external physical gestures of love, as hugging and kissing, and there are still European cultures where such gestures between men are commonplace.

¹¹ *The Disciplina Clericalis of Petrus Alfonsi*, p. 109.

Lydgate offers a useful example because he calmly presents both non-sexual and sexual love so to say side by side, and often using the same language. Non-sexual love between men was expressed by the Greeks as *philia*, in Latin as *amor*. It is taken for granted in the Gospels as quoted above from St John's gospel. Chaucer offers an analogous example in the friendship between Troilus and Pandarus, and only recently, with 'the hermeneutics of suspicion' has any other imputation been made (as well as the imputation of Pandarus's incestuous love for Criseyde). The love between Pandarus and Troilus, extravagant and emotional as it may seem to a modern reader, is entirely natural, non-sexual, and taken for granted. They occasionally share a bed, but so of necessity in the fourteenth century court did the King's esquires. Pandarus himself is unsuccessfully in love with a lady and loses sleep in pining for her (*Troilus & Criseyde*, II, 57–62). Troilus, in his gratitude to Pandarus for his help in winning Criseyde, offers to help Pandarus with similar services to any of Troilus's sisters or others (*Troilus & Criseyde*, III, 407–13). It is true that Pandarus is for a moment uneasily aware that as Criseyde's uncle, with her father already a traitorous defector to the enemy, he has betrayed Criseyde's honour and integrity out of sheer friendship when he saw Troilus so languishing (*Troilus & Criseyde*, III, 239–66). He has done more for Troilus he says that he would do for anyone else, were he a thousandfold his brother. In a society where kinship and especially brotherhood are so powerful this is indeed a testimony to friendship as the strongest bond possible between men. It is important to notice the strength of this bond in *Troilus and Criseyde* since it easily overcomes any other social obligation and allows Pandarus to betray Criseyde in what he himself regards as a shameful way, only dismissing the shame as excused by friendship.

Friendship in this respect is stronger than honour and shame. Such a view is borne out by *The Franklin's Tale*, though here friendship is linked with even higher moral bonds, those of 'trouthe' and 'gentilnes'. This is not the place to explore these further and 'trouthe' has been admirably explored by Richard Firth Green.¹² It may suffice here to note that the highest description of love that Chaucer gives is the representation of a loving faithful husband and wife in the preliminary remarks about love in *The Franklin's Tale* (V, 762):

That freendes everych oother moot obeye

But this is so to speak the peak of a mountain of references to friends and friendship in Chaucer's work, which cover the whole traditional range, from high personal commitment, as

¹² Richard Firth Green, "Ricardian Trouthe", A.J. Minnis, Charlotte Morse & Thorlac Turville-Petre, ed., *Essays on Ricardian Literature in Honour of J.A. Burrow*, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 179-202.

with Pandarus, to the proverbial pros and cons in the great number of references in *The Tale of Malibeus* and *The Parson's Tale*. The single reference to the Pardoner as friend of the Summoner carries no significant weight in reference to the Pardoner's sexuality. It is one of only two references to friendship in *The General Prologue* (I, 670) (the other being the reference to the friends, probably kin, who paid for upkeep of the Clerk (I, 299)). Within the great range of traditional references to friendship in Chaucer's works two other points are worth making. One is that in *The Knight's Tale* the young men, rivals for Emily, are not only cousins but sworn brothers (*The Knight's Tale* I, 1147). This does not hinder their rivalry and enmity at all, and it may be significant that they are never described as friends. The other rather piquant point is that Criseyde, when she is breaking off with Troilus, says

And frendes love, that shal ye han of me (V, 1080)

a point she makes again.

Criseyde makes very plain that there is no sexual element in friendship. Even in the case of *The Franklin's Tale* the love between friends is set higher than sexual love even between man and wife. The tests of friendship in the long tradition which we have touched on show friendship as of highly variable intensity, from calm friendly acquaintance to deep personal commitment, even if the possibility of this latter is often treated with extreme scepticism. It is also true that friendship may fail in a test, though it is more interesting when it survives conflicting demands. What is particularly clear is that at least in medieval thought, though homosexual relations obviously existed and could be treated as matter for a joke or as a deadly crime, the idea and practice of friendship was entirely non-sexual.

Such a clear tradition should be borne in mind in considering many later examples, as a factor too often disregarded. We may think of it in connection with Shakespeare's sonnets, where the beloved man is addressed in language different from that in the sonnets clearly to a woman. In *The Merchant of Venice* Antonio's love for Bassanio should be looked at in this light, as should the well-attested mutual devotion of some soldiers, for example going from Chaucer's two friends Neville and Clanvowe who died near Constantinople in 1391 to the British 'Pals' Battalions' in the First World War. These are still outside the extravagance of the tests of friendship in medieval and later literature but are significant cultural background.

Derek Brewer,
Université de Cambridge

**Les bons comptes font les bons amis.
Variations sur *quite(n)*
dans *Les Contes de Canterbury***

Le marché de l'Hôte

Le paysage socio-économique de Londres s'était profondément restructuré au cours des XIII^e et XIV^e siècles. La concentration du pouvoir économique sur son territoire avait valu à la capitale l'immigration massive de populations arrivées des régions plus au Nord du pays. Ces immigrés avaient afflué en quête de nouvelles opportunités et, pris dans le tourbillon de la mobilité sociale ambiante, ils étaient devenus les représentants d'une bourgeoisie qui allait se faire de plus en plus florissante. L'argent était un des moteurs fondamentaux de cette nouvelle société. Utilisés de manière croissante dans le cadre des activités commerciales, le précieux métal et son cortège (crédit, intérêts, comptes, voire pratiques usurières) étaient hautement suspects à ceux qui étaient extérieurs à ces transactions, d'autant que ces pratiques avaient été – et restaient dans certains cas - largement condamnées par les moralistes. On imagine aisément le clivage entre les tenants des valeurs d'antan et les champions des promesses du monde nouveau, celui du pré-capitalisme.¹

Les Contes de Canterbury réservent une large place à tous ceux et celles exerçant une fonction nouvelle dans cet univers en mutation, et la brève définition qu'esquisse Chaucer-pèlerin de ses compagnons de voyage dans le *Prologue Général* acte subtilement à la fois la complexité et la fluidité des catégories sociales ambiantes.² Aussi le commerce et l'argent y sont-ils particulièrement présents, et le portrait de chacun des pèlerins comporte-t-il assez systématiquement des indications relatives à son rapport à l'argent.³ De même, le «récit-cadre» qui sous-tend les *Contes* s'articule autour des notions de contrat et de remboursement d'une dette. Le personnage pivot autour duquel va se développer cette forme de commerce est

¹ Dans son petit ouvrage *Marchands et banquiers au Moyen-Age* (Paris : PUF, 1956, Que sais-je n° 699), Jacques Le Goff esquisse ce développement et sa participation à la ruine des structures féodales.

² On trouvera une bonne synthèse de cette question dans le chapitre «Social Structures» de Robert Swanton (Peter Brown, éd., *A Companion to Chaucer*, Londres : Blackwell, 2000, pp. 397-413).

³ Voir notamment les pages 12-16 de Florence Bourgne, *The Canterbury Tales. Geoffrey Chaucer*, Paris : CNED/Armand Collin, 2003.

celui de l'Hôte. Et d'ailleurs, pour bien signifier combien son texte est engagé dans le monde mercantile, le poète a ancré son *Prologue Général* dans une auberge.⁴

La description de l'hôte est sans équivoque : c'est un bourgeois (*burgeys*, I, 754)⁵ qui n'a pas son pareil à Cheapside, le marché de la Cité de Londres. Pareille définition n'a rien d'anodin dans le contexte de la profonde restructuration sociale qui agite alors l'Angleterre. Elle dit bien les aspirations d'un homme dont l'idéal est d'accéder au rang de propriétaire d'une auberge de haut niveau (dans son cas, on passerait des quartiers populaires de Southwark - connu pour ses bordels - à ceux élitistes de Cheapside).⁶ A l'inverse de la plupart de ses clients, toutefois, les informations qui sont relatives au tenancier de l'auberge ne proviennent pas exclusivement du portrait brossé par le Narrateur. En effet, après avoir précisé que le patron prépare les aditions, détail qui n'est pas insignifiant puisqu'il rappelle la fonction commerciale et du lieu et de celui qui va s'instaurer leur guide, Chaucer-pèlerin s'interrompt et Harry Bailly s'adresse alors personnellement à la salle.

Le vin avait été fort et avait coulé à flots ; le patron avait régalié ses convives des meilleurs mets. Personnage roublard, mû par l'appât du lucre, il profite alors de l'ivresse et de l'euphorie générales pour proposer à l'assemblée ce qui sera un marché de dupes. Gommant bien entendu toute idée de pénitence et de dévotion en cours de route, il postule qu'ils souhaiteront s'amuser en chemin, et organise une distraction ludique pour tous. Pour lui-même, elle sera lucrative puisque, à leur retour, ce sera dans cette même auberge du Tabard que le meilleur conteur se verra offrir à dîner par ses compagnons de route. Et bien sûr l'astucieux aubergiste sera leur guide et leur arbitre ; quiconque lui désobéira devra en outre couvrir toutes les dépenses encourues au cours du voyage. La complexité et l'ambiguïté de la fonction d'aubergiste londonien à cette époque sont maintenant mieux connues.⁷ Ils étaient tenus d'exercer certaines responsabilités légales, devaient notamment faire respecter l'ordre et veiller au maintien des préséances (c'est ainsi que, le jour du départ, il s'adresse très respectueusement au Chevalier et à la Prieure). C'était un rôle délicat qui pouvait les

⁴ L'article de Patricia J. Eberle, «Commercial Language and the Commercial Outlook in the *General Prologue*», *Chaucer Review*, 18 (1983), pp. 161-74 est riche en informations sur le sujet traité ici. Sur ce point précis, voir p.167.

⁵ Toutes les références au texte original proviennent de Larry D. Benson, éd., *The Riverside Chaucer*, Oxford : Clarendon Press, 1987 (3^e éd.).

⁶ Une analyse détaillée du *Prologue Général* démontre un mouvement ascensionnel quasi général. Rares sont ceux qui ne briguent pas plus haut ou ne viennent pas de connaître une amélioration de leur statut social.

⁷ Voir notamment Barbara A. Hanawalt, '*Of Good and Ill Repute*'. *Gender and Social Control in Medieval England* (New York, Oxford : Oxford University Press, 1998), chapitre «The Host, the Law and the Ambiguous Space of Medieval London Taverns», pp. 104-123.

contraindre à expulser certains clients tout en espérant bien entendu retirer un maximum de profit.

Très conscient du poids de l'argument pécuniaire, l'aubergiste commence par présenter le marché comme ne coûtant rien, et pour rassurer son monde, il enchaîne en stipulant qu'il se joindra à eux à ses propres frais. Ses propos gravitent autour de termes entremêlant des notions juridiques et financières : coût (*cost(e)* I, 768, 799, 804), récompense (*quite meede* I, 770), accord (*assent* I, 777), jugement (*juggement* I, 778, 805), délibération (*avys* I, 786), verdict (*voirdit* I, 787), paiement (*paye* I, 806), dépense (*spenden* I, 806), acceptation de contrat (*vouche sauf* I, 807).⁸ Pour cet homme tout se négocie et se monnaie, et la finalité du pèlerinage n'échappe pas à la règle. L'insertion de « que le bienheureux martyr s'acquitte envers vous de votre récompense »⁹ (I, 770) dans la présentation du marché qu'il leur propose souligne la dynamique économique selon laquelle il fonctionne ; pour lui le Saint va être obligé de s'exécuter. Harry Bailly connaît bien son métier et détourne habilement une démarche religieuse en opération commerciale.¹⁰ Dans un premier temps, notre homme sollicite un vote à main levée (I, 783), puis, la manœuvre ayant réussi, il fait prêter serment pour ratifier le contrat. Le *Prologue Général* précise alors la mission exacte que les convives lui confient ainsi. Le tenancier du Tabard a joué sur l'aspect légal de ses responsabilités au sein de son auberge pour extrapoler celles-ci et les prolonger au-delà de son propre espace. Il faut avouer que les pèlerins lui ont fait la part belle puisqu'il va dorénavant être libre de les « gouverner » (*governour* I, 813) de façon bien arbitraire. Non seulement il impose d'emblée son critère de sélection du meilleur conte (I, 798 "Tales of best sentence and moost solaas"), mais il se fait de surcroît admettre comme unique juge et rapporteur (*reportour* I, 814)¹¹ sans autre forme de procès ; il fixera le prix du souper et ils se soumettront en tous points à son bon plaisir. Les imprévoyants n'organisent aucune possibilité de contrôle ou de recours, et approuvent ses décisions à l'unanimité ("by oon assent...accorded to his juggement" I, 817-8). Les modalités de ratification du contrat sont

⁸ C'est en homme averti que Chaucer utilise la terminologie légale. Il avait été initié à ce jargon à différents titres : accusé de 'raptus' sur la personne de Cecily Champaigne, contrôleur du port de Londres, Justice of the Peace for Kent (1385-9), ou encore membre du Parlement (1386) et Justice ad Inquirendum (1387). Voir Mary Flowers Braswell, *Chaucer's Legal Fiction*, Londres : Associated University Press, 2001.

⁹ Toutes les citations en traduction sont miennes ; sauf indication contraire, elles proviennent de Juliette Dor, *Chaucer. Les Contes de Cantorbéry*, Paris : UGE, 10/18, 1991.

¹⁰ Patricia J. Eberle (*op. cit.* p. 169) compare sa démarche à celle du Frère, du Semoneur et du Pardonneur.

¹¹ Il me semble utile de compléter le *MED* (*reportour(e n., (b) a judge ; ? also, an umpire*) par ce sens de "personne qui rédige ou expose un rapport devant une commission", attesté alors en français, d'autant que le *Riverside Chaucer*, traduit ici par "record keeper".

bien entendu en accord avec la nature du personnage qui les dicte : pour sceller le pacte on va rechercher du vin.

Le lendemain, l'Aubergiste entend bien passer à l'application des décisions : "Ye woot youre foreward, and I it yow recorde" (I, 829). Les vers suivants sont est particulièrement denses en termes relatifs à l'idée de l'accord passé, même les propos du matin doivent s'accorder à ceux tenus la veille (*accorde* I, 830). Et l'astucieux homme ne dissimule pas le caractère unilatéral de ce contrat, seuls ses partenaires (*youre*) sont tenus par des obligations. Il leur rappelle qu'ils ont accepté que celui qui s'insurgerait contre ses décisions aurait à encourir la totalité des dépenses effectuées en cours de route. Dans la foulée il leur ordonne de tirer au sort leur ordre de passage, imposant au Chevalier de s'exécuter le premier : tel est en effet son bon plaisir ("that is myn accord" I, 838). Le narrateur boucle la séquence finale en insistant lourdement sur ces engagements (*foreward* et *composicioun* I, 848 et *foreward* I, 852). L'Hôte reviendra à l'occasion à charge pour redire à chacun sa promesse (*biheste*), voire pour expliciter plus précisément la dette contractée.

S'acquitter d'une dette

Chez Chaucer, le caractère répétitif de certains éléments lexicaux n'implique pas pour autant leur identité parfaite, et habile architecte de la langue anglaise, il joue au contraire avec dextérité sur leur complexité polysémique et choisit ses termes et collocations en mesurant le supplément sémantique que leur confère leur mise en contexte. Cette interaction n'étant pas unilatérale, le lexème choisi peut à son tour illuminer le contexte d'une possibilité d'interprétation nouvelle.¹² *Quite(n)*,¹³ assez fréquent dans *Les Contes*, m'a paru mériter d'être analysé dans cette perspective. Tout en renforçant l'idée fondamentale de commerce et en participant ainsi à souder l'unité du texte, ce vocable se teinte de connotations ou sens

¹² Voir à ce sujet David Burnley, *A Guide to Chaucer's Language*, Londres : MacMillan, 1983 (plus particulièrement le chapitre 9, « The Architecture of Chaucer's Language »), ainsi que les pages que consacre ce même auteur à « Lexis and Semantics », dans Norman Blake, éd., *The Cambridge History of the English Language II, 1066-1476*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, pp. 409-499. J'ai appliqué cette optique dans Juliette Dor, « Policy and Polysemy: A Case Study of *Silly* in Chaucer », Guy A.J. Tops, B. Devriendt & S. Geukens, eds., *Thinking English Grammar to Honour X. Dekeyser*, Professor Emeritus, Leuven, Peeters, 1999, pp. 33-49, Orbis Supplementa 12.

¹³ Dans *Les Contes de Cantorbéry*, il est tantôt verbe, tantôt adjectif. Les graphies varient ; j'utilise ici uniformément *quite(n)* en dehors des citations.

différents, inféodés aux préoccupations du personnage qui l'exprime. Il reflète aussi, çà et là les tensions entre les métiers/professions/rangs des conteurs.¹⁴

Inventaire des sens principaux de *quite(n)*¹⁵

L'adjectif : libéré d'une obligation, d'une dette ; pardonné d'une faute, d'un péché ; protégé du mal, de la tentation.

Le verbe : payer une taxe, sa nourriture ; s'acquitter (notamment d'une dette), remplir une obligation ; récompenser, payer son dû (*mede/ dette/ hire/ etc.*) ; se venger, rétorquer, rendre la pareille ; déclarer quelqu'un non coupable, acquitter ; réfl. s'acquitter d'un devoir.

Analyse des occurrences

Dans les prologues et les liens entre les contes

- L'Hôte

Comme je l'ai signalé plus haut, dans le *Prologue Général* (I, 770), cet homme d'affaires n'hésite pas à appliquer la formule à saint Thomas Becket ; selon sa logique de commerçant âpre au gain, le bienheureux martyr devra payer leur dû aux pèlerins et exaucer leurs vœux. Le choix du verbe est ici d'autant moins innocent que celui-ci s'accompagne du complément *meede*.¹⁶ Le même *quyte* réapparaît pour réclamer au Moine un conte après la performance du Chevalier (I, 3119), une invitation qui n'a pas le relent iconoclaste de l'occurrence précédente, mais qui n'en est pas moins complexe.¹⁷ Sous prétexte de faire respecter le contrat mercantile qui impose à chaque pèlerin de s'acquitter de sa dette et de jouer le jeu du concours, l'Aubergiste soulève insidieusement le voile du contexte politique de ces années turbulentes au cours desquelles se profilait le danger de la tyrannie.

- Le Meunier

¹⁴ Les pages qui vont suivre développent le beau paragraphe que consacre Florence Bourgne à cet éventail de remboursements de dettes (*op. cit.*, pp. 15-16).

¹⁵ *MED*, sv. *Quite adj.* et *Quiten v.*

¹⁶ On peut s'interroger sur la portée exacte du terme : l'analyse de David Burnley (1983, pp. 203 sv. ; 1992, p. 468.) souligne l'ambiguïté du terme chez Chaucer : tantôt 'reward', tantôt 'bribery', et dès lors la possibilité de la coexistence des deux significations.

¹⁷ Terry Jones soulève ce problème dans son *Chaucer's Knight. The Portrait of a Medieval Mercenary*, Londres : Methuen, 1980, chapitre 9 : "Why Does the Knight Interrupt the Monk?" : question de tact protocolaire, réponse à un hymne à la tyrannie, et sensibilité aux événements contemporains.

Ivre mort, le Meunier s'interpose très peu courtoisement sans laisser prendre la parole au Moine. Pas question pour cette brute épaisse de respecter l'ordre des préséances et d'attendre son tour. Il annonce que lui-même connaît une noble histoire, avec laquelle il "wol now quite the Knyghtes tale"(I, 3127). Cette déclaration intervient moins de dix vers après les paroles adressées par Harry Bailly au religieux. Mais si les termes qu'il articule d'une voix théâtrale répètent ceux de l'intervention du maître du jeu, leur contenu s'en écarte grotesquement,¹⁸ donnant ainsi le ton du fabliau grivois qu'il se prépare à narrer.

- L'intendant

Ce qui domine chez ce personnage, c'est l'idée d'une revanche, quasi contractuelle, par rapport au Meunier-pèlerin dont le fabliau a ridiculisé un charpentier. Le récit de ce nouveau riche est enchâssé entre des expressions de son obsession (I, 3864, 3916, dans son prologue, et ensuite 4324, point final de son conte). Elles se lisent au miroir du malaise agressif d'un homme qui était charpentier avant de connaître l'ascension sociale qui lui a permis d'accéder au statut d'intendant.

- Le Cuisinier

Pour bien mesurer la portée du "thou shalt be quit" (I, 4362) que cet homme lance à l'Aubergiste d'un ton cinglant, il faut se souvenir de la rivalité qui opposait deux métiers se disputant le droit d'approvisionner les voyageurs en nourriture. Le Cuisinier n'a d'ailleurs retenu du récit de son prédécesseur que l'attaque dirigée contre l'individu hébergeant des inconnus. Il insulte leur guide (auquel il rappelle que la direction d'une *herbergage* implique la responsabilité des agissements de clients parfois très dangereux, I, 4329-34),¹⁹ et lorsqu'il annonce que son histoire portera sur un d'entre eux et qu'ils seront quittes avant la fin du pèlerinage, il clame sans détour son intention de se venger de tous les hôteliers.

- Le Semoneur

La haine que nourrit le Semoneur envers le Frère s'inscrit dans la concurrence que se menaient des hommes d'Eglise corrompus pour extorquer le plus d'argent possible des fidèles. Ce n'est pas par hasard qu'il annonce son intention d'exercer des représailles contre le Frère en réponse aux attaques virulentes de celui-ci contre les semoneurs en assortissant le

¹⁸ Selon les commentaires d'Helen Cooper, *The Canterbury Tales*, Oxford : Oxford University Press, 1989, pp. 92-3, il est "quite clear that the words have changed their meaning".

¹⁹ Lire à ce sujet Barbara A. Hanawalt, *op. cit.*, p. 118.

quiten du terme *grot* (une pièce d'argent d'une valeur de quatre pence) : "I shal hym quiten every grot" (III, 1292).²⁰ Ce faisant, il répond d'ailleurs au Frère en embrayant selon un choix lexical similaire à celui retenu par son rival. Pour signifier 'displeased', celui-ci avait en effet opté pour l'expression *yvele apayd* (III, 1282).

- Le Pardonneur

Vendeur d'indulgence, il effectue des transactions financières peu banales puisqu'il accorde la rémission de péchés en échange d'argent. Son prologue regorge de termes clamant son âpreté au gain, et sa cupidité est obsessionnelle aussi ne craint-il pas de répéter certains d'entre eux à plusieurs reprises. L'emploi du verbe (VI, 420) est une de fois de plus bien personnalisé ; le conteur définit par là un des autres procédés malhonnêtes auxquels il s'entend à recourir contre les paroissiens récalcitrants. Il invective anonymement mais clairement les fidèles dans ses sermons pour les punir d'avoir tenu des propos diffamatoires contre des confrères ou contre lui-même. Il s'agit là de calomnies destinées à venger les pardonneurs de leurs détracteurs. Et pour ne laisser aucun doute sur la nature de l'acte traduit ici par *quyte*, Chaucer construit deux vers parallèles : "Thus quyte I folk.../ Thus spitte I out my venym..." (VI, 420-1), le second vers «c'est ainsi que je crache mon venin» glosant très impudemment sa très peu orthodoxe technique d'acquiescement.

- La Femme de Bath

Son prologue fourmille de termes et métaphores empruntés au monde des ventes et achats ; ils explicitent l'éthique mercantile d'un être qui affirme régler sa vie et ses faveurs sur une économie sexuelle.²¹ Chez cette femme, le remboursement d'une dette est une activité essentielle, la « dette conjugale » paulinienne s'interprète de manière littérale, le sexe se troquant contre de l'argent, aussi expose-t-elle avec cynisme la stratégie commerciale qu'elle applique au lit. L'idée rendue par *quite(n)* s'inscrit dans cette dynamique d'argent et de pouvoir. Sa relation à ses maris successifs se définit comme un contrat, qu'il s'agisse d'échanger le sexe contre l'argent, ou de ne pas se laisser dominer. Elle ne veut jamais être en reste, fût-ce au cours de leurs échanges verbaux ; pas question qu'ils aient le dernier mot (III, 422 et 425). De même, elle rend un de ses époux jaloux pour lui faire payer la rage qu'elle a connue en le croyant infidèle (III, 483).

²¹ L'article de Sheila Delany « Sexual Economics. Chaucer's Wife of Bath, and *The Book of Margery Kempe* » (*Writing Woman: Women Writers and Women in Literature, Medieval to Modern*, New York, Schocken Books, 1983, pp. 76-92; cet article a été publié dès 1975) est la référence de base dans cette analyse.

- Le Franklin

Avant de se lancer dans une gamme de précautions oratoires destinées à affirmer son humilité doublée de la crainte du mépris de ses compagnons de route, ce pèlerin complimente son prédécesseur. Il s'agit de l'Ecuyer, qu'il félicite d'avoir été à la hauteur de sa tâche (V, 673), démarche, précise-t-il, qu'il a effectuée avec noblesse. Cette déclaration reflète l'anxiété d'un personnage qui se construit difficilement un rôle social dans le monde auquel il a accédé. Nouveau riche quelque peu implanté dans la noblesse, il aspire à être mieux accepté au sein de la noblesse ancestrale. L'élégance avec laquelle l'Ecuyer vient de s'acquitter de sa mission lui rappelle cruellement le mépris affiché par son propre fils pour tout l'acquis matériel, moral et social qu'il s'efforce de consolider.

- La Deuxième Nonne

Les préoccupations de cette religieuse correspondent parfaitement à nos attentes, et le donnant donnant qui se devine ici se pratique dans le domaine spirituel. Elle implore la Vierge de l'aider à œuvrer de manière telle qu'elle obtienne d'éviter les ténèbres de l'enfer (VIII, 66) ; c'est dans un élan de foi identique qu'elle lui demande ensuite d'être son avocate dans les cieux.

Dans les contes

- Le Conte du Chevalier

L'expression reflète évidemment le vécu d'un chevalier qui s'est livré à maintes batailles et a connu nombre de cas de rachats de prisonniers. Il traduit la décision tyrannique de Thésée de refuser de libérer contre rançon Arcite et Palamon, qu'il a enfermés dans une tour : "ther may no gold hem quite" (I, 1032). A cette déclaration se superpose un non-dit qui souligne simultanément l'insensibilité du conteur et sa fascination pour les biens matériels.²²

- Le Conte du Meunier

Quand Absalon articule avec rage "I shal thee quyte" (I, 3746), il est évident que c'est la volonté de vengeance qui anime ce clerc paillardement dupé par sa dulcinée. Il vient en effet d'embrasser le derrière que la traîtresse a exposé à la fenêtre de connivence avec son

²² Interprétation qui rejoint la thèse de Terry Jones (*op. cit.*).

amant. Il explicite d'ailleurs clairement sa décision de trouver «vengeance de cet affront» quelques vers plus bas (I, 3752). Rien d'étonnant dans ce contexte s'il recourt à un procédé alliant cruauté et scatologie pour se faire auto justice.

- Le Conte de l'Homme de loi

Les protagonistes du conte qui utilisent ce leitmotiv fonctionnent selon une justice primitive qui les incite à de cruelles représailles. La sultane entend bien faire payer au centuple le baptême auquel elle va feindre de se plier ; elle est fermement décidée à massacrer les chrétiens en échange (II, 354). Quant à Satan, il décide de trouver un stratagème qui lui permette de faire lourdement payer à Constance sa perfection (II, 584).

- Le Conte de la Femme de Bath

Au moment de l'expiration du délai qui lui a été consenti pour découvrir la réponse à l'énigme, en désespoir de cause, le chevalier accepte le marché que lui propose une vieille sorcière. Après avoir essuyé le refus de la vieille alors qu'il lui offrait de lui payer son dû en espèces sonnantes et trébuchantes ("I wolde wel quite youre hire" III, 1008), il se voit contraint de se soumettre au rituel de la promesse sur l'honneur qu'elle lui réclame, « prends ma main et engage ta foi », dit-elle, « si c'est en ton pouvoir, tu exécuteras la première requête que je te ferai, et moi je te donnerai la réponse à ta question » (III, 1009-12). Les propositions très matérielles du chevalier contrastent violemment avec les exigences chevaleresques de la sorcière, et le vocabulaire juridique choisi de cette femme retient inévitablement l'attention.²³ Ce premier affrontement entre les deux personnages amorce le long déballage des conceptions de l'héroïne sur la noblesse et la pauvreté. Le problème du lien entre les trois tableaux du triptyque de la femme de Bath n'est pas prêt d'être résolu, et l'analyse de ces quelques vers ne peut prétendre apporter la solution, mais quoi qu'il en soit, on retiendra ici que l'épouse du chevalier a rejeté la proposition d'un salaire et a fait valoir sa volonté d'être traitée en dame.

- Le Conte du Franklin

Le Franklin revoit le motif de la promesse inconsidérée en s'appuyant sur son expérience du monde judiciaire. Toutes les péripéties de l'épisode s'imbriquent dans des contrats énonçant les obligations de chacune des parties. Autre élément essentiel pour un individu qui s'efforce de se faire admettre dans une sphère sociale dont il était exclu, celui de

²³ *Requere*, 'requête' n'apparaît que très rarement dans les *Contes*.

la primauté de l'honneur. Le chapelet de *quite(n)* qui s'égrène ici entrelace habilement contrat matériel et contrainte d'honneur. Victime de paroles légères, Dorigène trahira sa foi conjugale si elle respecte ses engagements. Désespérée face à ce dilemme elle considère que seul le suicide pourrait la libérer de ses obligations tout en sauf gardant son honneur (V, 1363). Elle devra son salut à la priorité qu'accorde son soupirant, un écuyer, à ne pas être en reste par rapport à un mari chevalier. Mû par des impératifs proches de ceux du conteur, l'écuyer se refuse à perpétrer un crime «aussi vilainement bas contre la générosité et la noblesse» (V, 1524-5).²⁴ Aussi dégage-t-il la jeune femme de ses obligations contractuelles ("I yow relesse, madame, into your hond/ Quyt every serement and every bond" V, 1533-4). Mais les impératifs financiers n'ont pas disparu en même temps que les rochers, et le pauvre homme sait qu'il doit payer son dû au magicien ("For sikerly my dette shal be quyt" V, 1578).

- Le Conte de Chaucer-pèlerin

Dans le *Conte de Mellibée*, l'occurrence se situe dans une intervention moralisatrice de Dame Prudence. L'épouse s'efforce d'apaiser son mari et s'appuie sur une citation proverbiale de Pierre Alphonse pour lui recommander de bien réfléchir avant de rendre le bien ou le mal (VII, 1053 sv).

- Le Conte du Moine

La reine doit prendre la fuite, et, pour assurer sa subsistance, "hire cost for to quyte" (VII 2374), elle va devoir remplacer son sceptre par une quenouille. Belle illustration de la cruauté de Dame Fortune ; non seulement Zénobie est déchue et donnée en spectacle à la foule, mais, suprême ironie, cette femme qui avait toujours échappé aux tâches affectées à son sexe est ainsi renvoyée à sa quenouille.

- Le Conte de la Deuxième Nonne

Relu à la lumière du marché qu'Almachius met ici en main à sainte Cécile, le contrat sous-jacent engageant la Vierge envers la religieuse devient d'autant plus plausible. Sainte Cécile et la conteuse (ou la conteuse et sainte Cécile) apparaissent comme de fortes femmes, la sainte étant « a woman of intellect and authority », a précisé Helen Cooper.²⁵ L'accompagnatrice de la Prieure est manifestement informée des procédures légales et de leur

²⁴ *Cherlyssh wrecchednesse/ Agayns franchise and alle gentillesse*; je traduis *cherlyssh* par 'vilainement', le texte opposant clairement le comportement du vilain, du manant, à celui du noble.

²⁵ *Op. cit.*, p. 365. Il s'agit d'une femme qui impose son autorité à son époux tout comme aux prisonniers.

terminologie. Le préfet païen fait état d'ordonnances imposant de punir les chrétiens qui refusent d'apostasier ; ceux qui s'exécuteront retrouveront la liberté (VIII, 448). L'échange exprimé ici par le verbe consiste en une transaction accordant la liberté terrestre aux renégats.

- Le Conte du Valet du Chanoine

Le chanoine alchimiste est un personnage éminemment suspect, qui n'en est pas à sa première supercherie. Victime indirecte des mésaventures de son patron, l'assistant connaît la misère ; il s'est endetté par des emprunts qu'il ne pourra rembourser de son vivant (VIII, 736). C'est dans ce contexte que le fourbe vient escroquer de l'argent à un prêtre, en promettant de le rembourser (VIII, 1025), formule qu'il réitère deux vers plus bas (VIII, 1027). En échange d'un emprunt qu'il jure de lui restituer, l'arnaqueur s'engage à lui revaloir sa bonté (VIII, 1055). La fripouille n'en est pas à son premier coup et réussit à gagner la confiance du prêteur, qu'il berne spectaculairement après lui avoir fait miroiter les profits qu'il pourra retirer de sa science. Le conte s'articule autour des fausses promesses de l'alchimie et de ses acteurs; loin de remplir ses promesses, cette science appauvrit tous ceux qui misent sur elle.

- Le Conte de L'Econome

De prime abord, le portrait de ce pèlerin était particulièrement élogieux. Rien à reprocher à un acheteur modèle, excellent gestionnaire des biens confiés, bref parfait, si le dernier vers n'avait abruptement ajouté qu'il mettait tout le monde dans sa poche. On a défini sa présentation dans le *Prologue Général* comme le « non-portrait »²⁶ d'un homme qui ne se trahit en rien, et tel est bien le thème du conte qu'il décide de narrer, un *exemplum* avertissant des dangers de la parole. La corneille est punie de ses bavardages mensongers, Phébus a voulu se venger de ses propos (IX, 293). Pour assouvir sa vengeance, le dieu métamorphose l'oiseau et le rend muet, l'empêchant dès lors à tout jamais de parler.

- Le Conte du Curé

Rien de vénal dans la bouche de ce saint homme aux propos édifiants. Le portrait avait insisté sur son désintéret total pour les biens matériels et précisé que sa seule richesse résidait en ses pensées et actions (I, 479). Nous l'entendons ici déplorer le mépris qu'affichent les pécheurs pour leur âme, qu'ils détruisent sauvagement. Ils s'acquittent bien mal de tous les dons reçus de Dieu et de la mort du Christ pour leur rachat (X, 150-5). Le choix des termes

²⁶ *Op. cit.*, p. 391.

n'est évidemment pas insignifiant et le transfert à un plan strictement religieux des mots-clefs *quiten* et *boghte* dit avec force la pureté de son engagement spirituel.

Les fils conducteurs des *Contes de Cantorbéry* sont tellement artistiquement enchevêtrés que pour bien les maîtriser il convient souvent de les suivre pas à pas à travers le dédale de l'oeuvre. La cascade de contrats et d'échanges, et parmi eux, ceux exprimés par *quite(n)*, permet d'appréhender une des portées des *Contes*. Élément d'unité, en se prêtant au jeu de la polysémie, il est aussi miroir de la diversité des pèlerins, dont il trahit la nature réelle et les préoccupations. Il est incontestable que la mention de ce lexème "semble avoir comme véritable fonction d'alerter le lecteur, de le pousser à rechercher de quelle nature justement est cette dette ainsi remboursée".²⁷ Je voudrais néanmoins conclure en suggérant une portée supplémentaire à la variation sur le motif, celle de la démonstration de la duplicité du langage. Si tous ces hommes et femmes qui font route ensemble vers les reliques de saint Thomas parlent une même langue, une même formule peut recouvrir des vérités bien différentes. L'Aubergiste avait promis à l'assemblée de programmer une activité ludique. Le divertissement dépasse le cadre du concours du meilleur conte, et le jeu s'applique à la langue. Si les mots sont les cousins des actions (I, 742), le signifié n'est pas pour autant imposé par son signifiant.

Juliette Dor
Université de Liège

²⁷ Florence Bourgne, *op. cit.*, p. 15.

Les deux débats complémentaires des *Contes de Canterbury*

Dans une communication intitulée "*Les Contes de Canterbury* et la querelle des universaux",¹ je proposais de reconnaître, dans le chef-d'oeuvre de Chaucer, le reflet du débat philosophique de l'époque. Ce débat, dont l'objet est, par nature, la recherche de la vérité, est révélé par la structure profonde des *Contes de Canterbury*, en particulier celle du *Prologue général*. Je voudrais montrer qu'il est le complément indispensable du débat littéraire qui se déroule parallèlement dans la fiction, celle du pèlerinage et des récits des pèlerins, et qui oppose les situations présentées par le poète à celles des débats sur l'amour, où deux dames discutent des mérites respectifs du clerc et du chevalier.

A défaut de pouvoir renvoyer au texte de ma communication, j'en résume les aspects les plus importants, en commençant par une définition des points de vue qui s'affrontent dans la querelle des universaux. "Pour les réalistes au sens médiéval du terme," disais-je, "les universaux ou idées générales, abstraites, avaient une existence réelle, d'où le nom donné aux partisans de cette façon de voir. Pour leurs contradicteurs, les nominalistes, les universaux n'étaient que des noms ; ils n'avaient qu'une existence mentale ; résultant d'un processus intellectuel d'abstraction, ils n'existaient que dans l'esprit, et la connaissance ne pouvait s'acquérir que par l'expérience et la perception de traits, de détails individuels."²

L'idée de débat est inscrite dans les éléments qui ont servi à l'élaboration du *Prologue général* puisque les personnages qui composent la troupe des pèlerins ont leurs racines dans les Débats du clerc et du chevalier.³ Dans ceux-ci, deux dames portant des noms de fleurs ou

¹ Congrès SAES de Montpellier, mai 2001, à paraître dans *Grendel*.

² On trouvera des informations sur l'évolution des théories philosophiques depuis Platon et Aristote jusqu'au XIVe siècle et sur le nominalisme à l'époque de Chaucer dans de nombreux ouvrages, notamment : Richard J. Utz, *Literarischer Nominalismus im Spätmittelalter*, Francfort-sur-Main, Berne : Peter Lang, 1990. Hugo Keiper, "A Literary Debate over Universals ? New Perspectives on the Relationships between Nominalism, Realism and Literary Discourse", Hugo Keiper, Christoph Bode & Richard Utz, éd., *Nominalism and Literary Discourse. New Perspectives*, Amsterdam : Rodopi, (Critical Studies, 10), 1997, 1-85, pp. 6-7. Helen Ruth Andretta, *Chaucer's Troilus and Criseyde. A Poet's Response to Ockhamism* New York : Peter Lang, (Studies in the Humanities, 29), 1997. Une abondante bibliographie est disponible dans tous ces ouvrages ainsi que dans Paul Vincent Spade, éd., *The Cambridge Companion to Ockham*, Cambridge : University Press, 1999.

³ Cette idée a été développée pour la première fois par moi-même dans l'essai intitulé 'Life and Fiction in the *Canterbury Tales*. A New Perspective', Piero Boitani & Anna Torti, éd., *Poetics : Theory and Practice in*

de végétaux, comme Blanchefleur ou Aiglantine, chevauchant des montures resplendissantes, se dirigent vers le palais du dieu de l'amour en devisant sur le choix d'un amoureux. Dans le *Prologue général*, nous trouvons aussi deux dames au nom de fleur, Eglantine et Alys,⁴ entourées de clercs et de chevaliers. La différence entre ces débats et le *Prologue*, c'est que les sujets de la discussion des dames n'ont qu'une existence mentale dans les premiers, ils sont seulement dans leurs pensées, tandis qu'ils deviennent des personnages individualisés dans le second. Cependant, si certains des personnages de Chaucer sont de vrais clercs ou de vrais chevaliers, d'autres n'en sont que des imitations burlesques, comme le meunier, qui porte épée et bouclier, ou l'huissier ecclésiastique, qui s'est fait un bouclier d'une galette, ou encore le marin, armé d'une dague pendue par une corde. Les deux grandes catégories littéraires qui font l'objet de la conversation des dames, dans les débats, sont des exemples d'universaux, d'idées générales ou abstraites. En y introduisant des figures parodiques, Chaucer les tourne en dérision, insinuant ainsi qu'on peut y mettre n'importe quoi. Dans le débat philosophique, le nominalisme rejette les catégories ou idées générales parce qu'elles ne sont pas le meilleur moyen d'accéder à la connaissance. Dans le débat littéraire, le poète a le choix entre la fidélité aux catégories littéraires et la démonstration de leur faiblesse. C'est ce dernier choix que fait Chaucer : non seulement il les mine de l'intérieur en y introduisant des éléments incompatibles, comme le meunier, l'huissier ou le marin, mais, pour suggérer la plus grande diversité de la société humaine, il leur adjoint un groupe de personnages, les artisans devenus bourgeois, qui ne semblent pas appartenir à une catégorie littéraire et dont les portraits ne sont pas fabriqués, comme la plupart des autres, au moyen de stéréotypes, c'est-à-dire, d'universaux. Ceci est un premier exemple de l'imbrication, et de la complémentarité, des deux débats parallèles dont il est question ici : le débat philosophique justifie les choix poétiques et le débat littéraire concrétise le premier et lui donne un moyen d'expression.

Une des meilleures illustrations de la méthode employée par le poète pour faire apprécier au lecteur la différence entre la connaissance acquise par les universaux et celle que confèrent les détails individuels est le portrait du moine dans le *Prologue général* (I, 165-207), auquel il faut ajouter le prologue à son conte⁵. Comme Jill Mann l'a montré dans un ouvrage paru en 1973 déjà, mais qui garde toute sa pertinence, la description du moine se

Medieval English Literature, Cambridge : University Press (The J.A.W. Bennett Memorial Lectures, 7th series, Perugia 1990), 1991, pp.105-115.

⁴ Ce nom de fleur, que nous écrivons maintenant alysse, n'apparaît qu'une fois dans le prologue à son conte (III, 320).

⁵ Pour une analyse détaillée du portrait du moine, voir mon article intitulé "Un chroniqueur liégeois sur la route de Canterbury", *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, XIII, 16 (1997), pp. 707-718.

compose essentiellement de traits qui constituent le stéréotype monastique médiéval de la tradition anticléricale et se trouve dans de nombreuses oeuvres littéraires des XIII^e et XIV^e siècles : chez Gilles li Muisis, Nigel de Longchamps, John Gower, William Langland, dans le *Roman de la Rose* et bien d'autres encore.⁶ Ces traits, que la littérature traditionnelle semble attribuer indistinctement à tous les moines, sont des idées générales. Ils s'appliquent non à une personne mais à l'ensemble des ecclésiastiques mondains. Toutefois, Chaucer y ajoute plusieurs traits individuels d'une précision telle qu'ils m'ont permis d'identifier le portrait comme l'évocation d'un personnage historique. Selon la technique de la structure encadrante⁷, il emprisonne le portrait entre deux occurrences de l'épithète *fair* "beau, bel" (I, 165 et 204), et il suggère trois prénoms pour le personnage : John, Alban, nom du premier martyr anglais, assassiné vers le milieu du IV^e siècle et celui du dernier, Thomas, assassiné en 1170 (VII, 1929-1930).

A ce stade, déjà, on peut penser, en réunissant les indices étrangers au stéréotype, qu'il pourrait s'agir de Jean (le) Bel, car Alban (le) Bel ou Thomas (le) Bel n'évoquent aucun personnage connu, tandis que le premier désigne un chroniqueur qui écrivit longuement sur la vie et les campagnes d'Edouard III et sur les débuts de la Guerre de Cent Ans⁸. D'autres indices particuliers renvoient d'ailleurs au même personnage, par exemple, la déclaration du moine, lorsqu'il exprime l'intention de raconter la vie de *saint* Edouard (VII, 1970). Il n'en fait rien dans son conte, mais son modèle, Jean le Bel, consacre une partie importante de son oeuvre au *roi* Edouard. Chaucer doit s'être beaucoup amusé à brouiller ainsi les pistes tout en laissant des indices précis, comme les allusions à la puissance sexuelle que l'aubergiste attribue au moine, en regrettant ironiquement qu'il soit entré en religion (VII, 1943-1948). Jean le Bel, cependant, tout chanoine qu'il était, eut deux fils jumeaux d'une demoiselle noble du lignage des Préz, auquel le vers VII, 1933 fait une allusion claire : "C'est un noble pré que tu fréquentes".⁹ Sans aller jusqu'au bout de l'analyse, on peut déjà distinguer, dans le portrait du moine ou plutôt, dans le diptyque que forment la description du *Prologue général* et le prologue au conte du moine, des éléments de deux espèces : d'une part, ceux qui relèvent du stéréotype médiéval reconnu par Jill Mann et, d'autre part, les indices individuels attestés

⁶ Jill Mann, *Chaucer and Medieval Estates Satire*, Cambridge University Press, 1973, pp. 17-37.

⁷ Voir à ce sujet Colette Stévanovitch, "Les Epilogues de Cynewulf", *Prologues et Epilogues dans la littérature anglaise du moyen âge*, Leo Carruthers & Adrian Papahagi, éd., Paris : AMAES, 2001, p. 18 et note 5.

⁸ M. Louis Polain, éd., *Les Vrayes Chroniques de Messire Jehan le Bel*, Bruxelles, 1963.

⁹ Traduction inspirée de celle d'André Crépin : "C'est noble pâturage que tu fréquentes". Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, Paris : Gallimard, 2000, p. 487.

notamment dans le portrait de Jean le Bel par Jacques de Hemricourt¹⁰. Les premiers sont des universaux qui peuvent s'appliquer à un certain nombre d'ecclésiastiques et sont utilisés par de nombreux auteurs ; les seconds sont des détails particuliers, précis, dont la convergence désigne le personnage évoqué par Chaucer dans son portrait du moine. La supériorité des données individuelles éclate dans ce cas particulier, puisqu'elles permettent de reconnaître un personnage historique. Le choix littéraire consistant à préférer les détails individuels aux stéréotypes est donc conforté par la réflexion philosophique sur les universaux.

Dans les portraits des pèlerins composés pour la plupart de stéréotypes, le schéma des Débats du clerc et du chevalier n'apparaît que fugitivement : on le verra dans l'analyse relative à la Femme de Bath. Mais dans la plupart des contes, il se lit en filigrane. Complet, il comprend deux nobles dames, deux rivaux, théoriquement un clerc et un chevalier, qui peuvent être deux clercs ou deux chevaliers ; plus rarement, on trouve un personnage censé être le dieu de l'amour, mais le poète le présente souvent dans un piteux état, tombé de haut avec son pétrin ou battu comme plâtre par les clercs. Très vite aussi, las de prévoir deux héroïnes pour un débat qui n'a jamais lieu, Chaucer réduit leur nombre à une seule, faisant glisser la structure initiale des débats vers le triangle que l'on trouve dans la littérature courtoise, une dame, son mari et un soupirant, et dans la littérature tout court.

Chaucer reproduit ce schéma avec des variantes significatives dans la plupart de ses contes, en donnant vie aux deux rivaux : ce sont ces deux personnages qui permettent de dire qu'il s'agit toujours bien du schéma des débats. Le modèle est bien suivi dans le premier conte, celui du *chevalier*. Les deux nobles dames sont représentées par la reine Hippolyte et sa soeur Emilie, les deux rivaux, par Palamon et Arcite, deux chevaliers. Thésée joue le rôle du dieu de l'amour, mais au lieu de guider les dames dans leur choix, il décide d'autorité qu'Emilie, qui préférerait ne pas se marier, épousera celui de ses deux amoureux qui remportera le tournoi devant avoir lieu un an plus tard. Mais Emilie n'épousera pas le vainqueur, Arcite : désarçonné par son cheval peu de temps après sa victoire, il mourra de ses blessures. Rien ne se passe comme dans les débats ; d'ailleurs, il n'y a pas de débat. Seraient-ils purement imaginaires, sans rapport avec la réalité ?

Dans le conte suivant, celui du *meunier*, les rivaux sont deux clercs, ce qui rétablit un peu l'équilibre, ébranlé par les deux chevaliers du premier conte. Alisoun, la jeune et jolie épouse d'un vieux charpentier, finit par se laisser convaincre par un des clercs. Ici,

¹⁰ C. de Borman & A. Bayot, éd., *Oeuvres de Jacques de Hemricourt*, tome premier, Bruxelles, 1910, pp. 226-228.

curieusement, on se croirait plus près du thème des débats, le choix d'un amoureux, mais Alisoun n'a pas l'occasion d'en discuter avec une autre femme et ce sont les clercs qui discutent ou plutôt se disputent la jeune femme. Chaucer en fait d'ailleurs une farce qui se termine avec fracas aux dépens du vieux charpentier, dieu de l'amour déchu, et du thème des débats inversé : c'est un des clercs qui choisit.

Le *Conte du Régisseur* présente avec le précédent un certain nombre d'analogies, mais au lieu d'une femme, il y en a deux, qui trouvent un amoureux sans avoir dû le choisir. Cependant, le meunier, à l'instar du charpentier, remplit, par rapport aux autres personnages le rôle parodique du dieu de l'amour à qui, dans les débats, les dames viennent soumettre la question dont elles discutent. Ici aussi, il est la victime burlesque des ébats d'une nuit un peu folle.

Dans le portrait d'Alys du *Prologue général*, on voit passer comme une ombre, l'image d'un chevalier.¹¹ Dans le long prologue à son conte, la femme de Bath se plaint des lectures misogynes de son cinquième mari, un clerc, et finit par arracher trois pages de son livre d'histoires antiféministes. Cela se termine par une bataille domestique, épisode burlesque de la rivalité du clerc Jankyn et d'Alys-chevalier. Ils finissent par faire la paix. *Le Conte de la Femme de Bath* se termine par la victoire de la vieille femme sur le chevalier qui a violé une jeune fille. Les deux parties de la prestation d'Alys présentent donc, l'une, la réconciliation d'une femme avec un clerc, l'autre, avec un chevalier, apportant du même coup une réponse à la question des débats : « Avec qui l'amour est-il le meilleur, avec un clerc ou avec un chevalier ? » Question stupide, répond Alys, car ce qui importe, ce n'est pas la catégorie à laquelle appartient le mari ou l'amant, mais sa capacité à accepter sa femme telle qu'elle est et à renoncer aux préjugés qui nuisent à l'entente conjugale.

Dans les exemples évoqués jusqu'ici, la femme - ou les femmes - s'en tire avec un minimum d'ennuis. Emilie doit se marier alors qu'elle préfère le célibat. Alisoun accepte Nicolas malgré la jalousie de son mari. La femme et la fille du meunier trouvent des amoureux d'une nuit qu'elles n'attendaient pas. La Femme de Bath se réconcilie avec son cinquième mari et la vieille épouse le jeune chevalier et retrouve jeunesse et beauté. Pourtant, dans un certain nombre de contes, l'héroïne est loin d'être entourée des attentions de ses soupirants, elle en est même très nettement la victime.

Le *Conte du Clerc* contient un bel exemple de femme victime de la violence psychologique de son mari. Il semble n'y avoir en présence qu'une dame, Griselda, et son

¹¹ Une de mes premières analyses du portrait de la femme de Bath se trouve dans l'article cité dans la note 3.

époux, Walter, un chevalier. Mais son mari n'est pas le seul bourreau de la marquise, car le narrateur du conte, un clerc qui fait aussi partie de la fiction inventée par Chaucer, aurait pu adoucir les épreuves auxquelles Walter soumet sa femme, voire y renoncer, car le narrateur est responsable du choix de sa source et de la manière dont il la traite. Sans avoir l'air d'y toucher, Chaucer rappelle habilement aux auteurs leur responsabilité morale. Il ne suffit pas de déclarer, comme le fait le clerc, qu'il ne s'agit nullement d'imposer aux femmes la patience de Griselda, mais seulement de montrer qu'il faudrait, comme elle, rester inébranlable dans l'adversité. Encore faut-il que le lecteur comprenne que l'histoire est une allégorie. Chaucer met sa conscience à l'aise en dotant le conte d'un envoi, dans lequel il conseille aux femmes de se révolter contre les clercs qui écrivent et perpétuent de telles histoires et les chevaliers qui traitent leur femme comme Walter. Il prend ainsi ses distances avec une allégorie qu'il réprouve.

Le Conte du Franklin repose sur une version renforcée du schéma des débats : l'intervention de deux chevaliers et de deux clercs, tous ligüés contre l'héroïne. Le conte est, selon moi, une dramatisation de la doctrine authentique d'Epicure, non celle que ses adversaires lui ont attribuée et à laquelle on fait généralement allusion de nos jours quand on parle d'épicurisme. En réalité, comme je l'ai montré dans un article sur "Le Franklin et la doctrine d'Epicure"¹², Epicure estimait que :

Les mets les plus simples apportent autant de plaisir que la table la plus richement servie, quand est absente la souffrance que cause le besoin, et du pain et de l'eau procurent le plaisir le plus vif quand on les consomme après une longue privation [...]. Par conséquent, lorsque nous disons que le plaisir est le Souverain Bien, nous ne parlons pas des plaisirs des débauchés, ni des jouissances sensuelles, comme le prétendent quelques ignorants qui nous combattent et défigurent notre pensée. Nous parlons de l'absence de souffrances physiques et de l'absence de trouble moral.¹³

L'absence de trouble moral, voilà ce qu'en d'autres termes, Dorigène promet à son mari quand elle s'engage à ne jamais troubler la paix conjugale (V, 757). Son époux, Arveragus, promet de rester pour elle l'amoureux courtois dévoué à sa dame qu'il a été jusqu'ici (vers 750). Ils vivent ainsi plus d'une année "in quiete and in reste", c'est-à-dire, dans l'état recommandé par Epicure, pour qui le bonheur réside dans le repos de l'âme et le plaisir tranquille, qui ne risque pas d'être perturbé par la recherche des richesses, des honneurs, de la

¹² Paule Mertens-Fonck, "Le Franklin et la doctrine d'Epicure dans les *Contes de Canterbury*", Danielle Buschinger & Wolfgang Spiewok, éd., *Etudes de linguistique et de littérature en l'honneur d'André Crépin*, Greifswald: Reineke-Verlag, 1993, pp. 273-280.

¹³ *Ibid.*, p. 275.

puissance et de la gloire.¹⁴ Mais Arveragus, qui jouit de ce bonheur tranquille, décide tout à coup "to seke in armes worshipe and honour" (vers 811) d'aller chercher précisément l'honneur et la gloire en Angleterre. Il gâche le bonheur de Dorigène et déclenche une série d'événements qui prouvent le bien-fondé de la doctrine d'Epicure. Dorigène tombe dans une mélancolie profonde. Ses amis tentent de la distraire et l'invitent à un pique-nique dans un jardin. C'est là qu'elle rencontre Aurelius, jeune écuyer, qui tombe amoureux d'elle. Elle repousse fermement son soupirant en lui posant une condition qu'elle sait impossible à réaliser : l'enlèvement pur et simple des récifs qui hérissent la côte de Bretagne et risquent de fracasser le bateau de son mari lorsqu'il reviendra d'Angleterre. Aidé par un clerc magicien d'Orléans, le frère d'Aurelius, un clerc lui-même, parvient à faire disparaître les fameux rochers "for a wyke or tweye" (vers 1295) et Aurelius vient réclamer son dû. Le mari, rentré de voyage, engage sa femme à s'exécuter au nom de la fidélité à la parole donnée. Dorigène est au désespoir. Heureusement, la crise se dénoue grâce au jeune écuyer, qui a pitié de la détresse dans laquelle ils ont tous contribué à plonger l'héroïne. La générosité étant contagieuse, le clerc magicien renonce à se faire payer et Dorigène retrouve la paix de l'âme que son époux lui avait ravie en ignorant les conseils d'Epicure.

Dans tous les contes qui ont été brièvement analysés ici, on reconnaît le schéma des Débats du clerc et du chevalier, complet ou tronqué. Dans tous sauf un, le thème est inversé : il n'y a pas de débat et ce ne sont pas les femmes qui décident. La seule exception est le diptyque formé par le prologue et le conte de la Femme de Bath où Alys, en mettant en évidence les conditions d'une réconciliation, donne virtuellement la réponse à la question posée par les débats. Ceci découle du débat qu'elle tient avec son mari au sujet de ses lectures antiféministes et de celui que la vieille développe avec le jeune chevalier pour lui faire reconnaître les préjugés qui pèsent sur le bonheur conjugal. Les stéréotypes dérivés des images de la femme dans le *Livre des Proverbes* VII et XXXI et autres sources anciennes, des universaux, en somme, sont ainsi balayés par l'expérience d'Alys, le premier mot de son long discours que l'abondance des détails concrets, individuels, marque du sceau nominaliste.

Dans le *Conte du Chevalier*, c'est la culture chevaleresque et courtoise fondée sur des attitudes conventionnelles et des codes rigoureusement structurés qui est battue en brèche. Chaucer lui oppose un événement qui fait écho à une scène historiquement attestée : il s'agit de la rencontre par Thésée et sa suite des deux chevaliers, Palamon et Arcite, qui luttent pour l'amour d'Emilie. Thésée les condamne aussitôt à mort, mais la reine et sa soeur se jettent à

¹⁴ Boèce, *De Consolatione Philosophiae*, livre III, prose 2.

ses pieds pour demander la grâce des deux rivaux, comme la reine Philippa l'avait fait à Calais pour sauver les bourgeois venus remettre au roi les clés de la ville.¹⁵ Parce qu'elle évoque une expérience vécue, cette scène illumine un texte livré aux conventions littéraires courtoises. Elle résume à elle seule l'attitude nominaliste du poète, qui critique assidûment la littérature qui lui sert de source.

Le Franklin présente en parallèle deux types de comportement d'inspirations différentes : d'une part, le comportement courtois, conforme au modèle littéraire et en butte aux mêmes contradictions, qui place les idées abstraites d'honneur et de loyauté au-dessus du bonheur et du respect de la femme aimée, bref, un comportement réaliste, d'autre part un art de vivre dicté non plus par un code, mais par la sagesse que donne l'expérience, qui tend à éviter tout ce qui nuit à la sérénité de l'être humain. S'il est exact que la vraie doctrine d'Epicure est mise en scène par le Franklin, dont Dorigène est l'actrice et le porte-parole, le débat sur les universaux s'y trouve également.

Les deux débats, le littéraire et le philosophique, apparaissent comme complémentaires ainsi que le fond et la forme. Dans ce cas, il faudrait admettre que ce que Chaucer veut dire en premier lieu et qui serait le fond, est ce qu'il pense des universaux, la fiction n'étant que la forme prise par le 'message'. Pourtant, il me paraît plus probable encore que ce soit de la littérature ou de la poésie que Chaucer veut nous entretenir et que ce qu'il nous donne est un authentique art poétique. Il utilise à profusion tous les genres de la littérature traditionnelle existante mais il leur reproche la représentation qu'ils donnent des rapports entre les hommes et les femmes et entre les humains et le monde, mise particulièrement en lumière dans les Débats du clerc et du chevalier. Toute la littérature est nourrie d'un long passé d'histoire mais aussi de clichés, de stéréotypes et de préjugés, et Chaucer veut montrer de quelle façon, par quels procédés artistiques on peut la rajeunir et transformer un monde en un autre monde. Pourquoi alors ce débat philosophique sous-jacent ? La véritable méthode du poète consiste, comme je l'ai montré à propos du portrait du moine, à juxtaposer les éléments qui viennent de ses sources et les éléments nouveaux qu'il introduit pour rendre son oeuvre plus actuelle, plus proche de la société contemporaine. Ce faisant, il met en évidence les défauts, les carences du texte d'origine et il prend conscience du fait que s'il critique les autres, il doit pouvoir justifier, non seulement la critique mais

¹⁵ Derek Brewer fut le premier à faire un rapprochement entre les deux épisodes dans *Chaucer and his World.*, Londres : Eyre Methuen, 1978, rééd. 1992, p. 78, mais c'est Piero Boitani qui signala que la scène littéraire n'existait pas dans la source du poète mais avait été ajoutée par lui, ce qui confère à ladite scène une signification particulière. Piero Boitani, *Chaucer and Boccaccio*, Oxford : Society for the Study of Mediaeval Languages & Literature, (Medium AEvum Monographs, N.S. VIII), 1977, p. 124 et p. 130.

également les améliorations ou les transformations qu'il propose. Pour lui, la littérature doit représenter les gens et les choses "au plus près de la vérité". Il partage cette conviction avec le chroniqueur Jean le Bel qui, dans son prologue et, à plusieurs reprises, dans ses *Vraies Chroniques*, dit et redit cette intention. C'est probablement pour cette raison que Chaucer lui fait une place dans son cortège de pèlerins et dans les contes.

Quant au débat philosophique, il sert à confronter les théories de l'époque sur les moyens d'atteindre la connaissance. Le nominalisme s'est imposé à Chaucer tout simplement parce que la littérature qu'il critiquait était justement imprégnée de caractéristiques réalistes et parce que les principes du nominalisme lui paraissaient plus aptes à l'expression d'une connaissance modernisée, plus proche de la réalité.

Paule Mertens-Fonck
Université de Liège

Le chevalier, le poète, et le petit chien : la présence animale dans *Le livre de la Duchesse* de Chaucer.

Parler de présence dans *Le livre de la Duchesse* peut paraître paradoxal. Logé dans l'espace du rêve du poète, le poème se fonde sur une expérience individuelle, intérieure qui serait inaccessible pour l'autre si nous ne tenions pas compte du fait que le motif onirique est, au Moyen-Âge, bien familier, avec ses images, ses codes, ses conventions. Dans le « rêve » le rêveur, lui-même tourmenté, rencontre un chevalier vêtu de noir, autre image de solitude et de souffrance, qui n'est cependant pas l'image spéculaire de la souffrance du poète épuisé par le manque de sommeil alors que l'homme en noir pleure la femme aimée enlevée par la mort.

Afin de trouver le sommeil, il se plonge dans la lecture d'un livre très ancien contant l'histoire de Céyx et Alcyone. Le livre représente plus qu'une histoire. Diversion passionnante, il entraîne dans le monde des *Métamorphoses* ; il est lui-même une sorte de porte ouverte, de point d'entrée qui, selon le poète éreinté par l'insomnie, lui permet d'accéder au sommeil, puis au rêve. Le texte d'Ovide impose l'idée que l'autre texte - le « rêve » transposé, *Le livre de la Duchesse* - est une composition ambiguë, une cloison textuelle entre le monde réel où le poète vit quotidiennement et le monde du rêve, qu'il soit une convention littéraire, ou bien source d'inspiration (le territoire de l'imaginaire poétique), ou bien encore un vrai rêve tel que les théoriciens anciens et modernes l'ont décrit, espace de l'ordre du précis et de l'indéfini où sont importés, détournés, déviés des fragments du quotidien.¹

¹ Dans l'une de ses études sur les animaux dans la littérature médiévale, Josseline Bidard rappelle, en analysant le cas du coq et du dragon, que la partition animaux réels-animaux imaginaires n'est pas évidente car pour le Moyen-Âge "les limites entre le réel et l'imaginaire restent floues et imprécises" (cf. « Animaux réels, animaux imaginaires » in *The Medieval Imagination. L'imagination médiévale : Chaucer et ses contemporains*, André Crépin, éd., Paris : AMAES, 1991, pp. 235-247.

La conception de la place et du rôle de l'animal varie bien évidemment selon les sociétés, les périodes historiques, et la représentation du monde (Kathryn C. Smith, « The role of Animals in Witchcraft and popular magic », J.R. Porter & W.M.S. Russell, éd., *Animals in Folklore*, Ipswich : D.S.Brewer Ltd and Rowan & Littlefield, 1978, pp. 96-110.

L'univers mythique

Le début du *livre de la Duchesse* se fonde donc sur l'histoire de Céyx et Alcyone empruntée aux *Métamorphoses* d'Ovide dont le texte de Chaucer ne donne que les grandes lignes : le départ de Céyx, la terrible tempête, la mort de Céyx et celle d'Alcyone lorsqu'elle apprend la fin tragique de son époux. Chaucer, à dessein, ne s'attarde pas sur cette histoire. Dès le début il a prévenu que l'histoire est ancienne pour renforcer le cadre mythique ; il introduit le récit de son rêve, dans lequel il se met en scène, par le rappel de sa lecture (Ovide), manière de creuser la distance temporelle, de lire et de regarder l'histoire tout en soulignant qu'elle ne fait pas partie de son expérience, de sa vie et qu'il s'en détache tout en y étant attaché par la lecture :

And in this bok were written fables
That clerkes had in olde tyme,
And other poetes, put in rime,
To rede and for to be in minde
While men loved the law of kinde (52-56)²

Des histoires d'un temps révolu, d'un passé révolu, la vie sur le parchemin. Comme pour en accentuer l'irréalité par rapport au présent, le récit lu insiste sur les images de dissolution, de déchirement dessinées par la description de la tempête :

Such a tempest gan to rise
That brak her mast and made it falle,
And clefte her ship, and dreinte hem alle,
That never was founde, as it telles,
Bord ne man, ne nothing elles. (70-74)

Ce récit n'a qu'une nature fonctionnelle ; c'est un remède à l'insomnie, un pré-texte comparé à l'histoire vue et vécue en rêve, en quelque sorte l'image sur parchemin opposée à l'image intérieure, vivante et animée le temps du rêve, fût-il une composition artificielle et convenue. L'univers décrit dans l'histoire translatée des *Métamorphoses* d'Ovide est un univers spéculaire renvoyant l'image du sommeil froid et brutal dans lequel Alcyone, à sa demande auprès de Junon, se trouve plongée, renvoyant aussi l'image froide de la grotte où le dieu du sommeil, Morphée, est profondément endormi. Un monde désertique, sans faune ni flore, sans vie, sans bruit, aux formes déchirées, suggérant le creux profond, la verticalité infinie :

² Les fragments cités du *Livre de la Duchesse* sont extraits de Larry D. Benson, éd., *Riverside Chaucer*, Oxford : Oxford University Press, 1988.

Til he [messenger]com to the derke valeye
That slant 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,
That made a dedly slepyng soun,
And ronnen doun ryght by a cave
That was under a rokke ygrave
Amydde the valey, wonder depe. (155-165)

Mais le traitement de la fin du texte d'Ovide, sa translation par Chaucer, pose problème car elle est littéralement escamotée. De la fin funeste d'Alcyone lorsqu'elle apprend la mort de Célyx, Chaucer ne rapporte que ceci :

(...) « Allas ! » quod she for sorwe,
And deyede within the thridde morwe.
But what she sayede more in that swow
I may not telle yow as now;
Hyt were to longe ofr to dwelle. (213-217)

Or le texte d'Ovide, au contraire, s'appesantit sur la fin qui ne tombe pas mais, dans un ultime élan, le drame transcende la mort et métamorphose l'amour terrestre en une passion sublime. Célyx et Alcyone deviennent des alcyons, des hirondelles de mer, oiseaux arrachés à la mutabilité terrestre, l'air effaçant le pouvoir destructeur des eaux levées par la tempête :

(...) battant l'air léger avec des ailes qui venaient de lui naître, elle effleurait, oiseau lamentable, la surface des flots ; [...] elle entoura de ses ailes récentes les membres de celui qu'elle aimait et lui donna vainement avec son bec dur de froids baisers. (...) enfin les dieux, émus de compassion, les changent en oiseaux tous les deux.³

Le monde onirique décrit dans le texte des *Métamorphoses* d'Ovide, à peine repris par Chaucer, repose sur une approche mythique et sur la possibilité de transformer le réel, surtout lorsque le réel signifie perte et incomplétude. Le texte d'Ovide met déjà en évidence le rôle compensateur des rêves :

(...) les Songes[...] savent le mieux imiter les formes véritables.⁴

Pourtant l'histoire décrite dans Ovide-l'histoire d'une passion humaine-est sans rapport avec la banalité du quotidien. Dans l'histoire de Célyx et Alcyone, Ovide dévoile un monde et des

³ Ovide, *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye, éd. + trad., septième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 26, 733-743.

⁴ *Ibid*, XI, 627-629.

êtres non seulement transformés mais plus beaux, arrachés aux contraintes terrestres. Métamorphosés en alcyons, Céyx et Alcyone appartiennent à un monde sublimé ; épargnés par les dieux, ils finissent par atteindre une sérénité absolue figurée par "le calme plat" des eaux, image antithétique des tempêtes qui tourmentent les êtres sublunaires. L'histoire contée par Ovide est cependant très ambiguë aussi car elle est fondée sur la métamorphose comme dédoublement. L'être humain peut être élu des dieux et peut, transformé en un objet supérieur imagé par l'oiseau, renaître dans une autre vie détachée des tourments terrestres. A l'inverse, s'agissant d'une histoire dominée par le motif du songe, la présence de Morphée est inévitable, "le plus habile imitateur de la figure humaine"⁵, indispensable instrument de toute transformation.

Mais à travers l'approche mythique du songe, à travers le personnage de Morphée et l'illusion de la transformation de Céyx et Alcyone en hirondelles de mer, Ovide inscrit son texte dans la verticalité qui charpente la spiritualité.⁶ Les dieux regardent la terre et peuvent se faire hommes, les hommes peuvent espérer que leur destin tragique se changera en une vie meilleure et stable et tendre vers l'élévation comme les alcyons décrits par Ovide.

Mais la question reste entière : pourquoi Chaucer escamote-t-il la fin du texte, oubliant les deux alcyons ? Chaucer, ou le poète-rêveur, a peut-être une intention plus modeste qu'Ovide. Dans *L'air et les songes*,⁷ Gaston Bachelard rappelle que "pour un rêveur, dans le règne de l'imagination, le vol efface l'oiseau, que le réalisme du vol fait passer au deuxième rang la réalité de l'oiseau".⁸ Or Chaucer prend le contrepied de cette « démarche » onirique. De même qu'il traite avec humour le dieu du Sommeil (184-185), il effectue le parcours inverse de celui choisi par Ovide : il écarte le mythique et, dans son rêve poétique, introduit des êtres sensibles (le rêveur, le Chevalier noir et son épouse défunte), des animaux tirés ni des mythes ni des bestiaires, mais du quotidien (des petits oiseaux et un petit chien).

⁵ XI, 634.

⁶ Dans cette verticalité, on reconnaîtra les figurations de l'union de la terre et du ciel par exemple la Croix, ou toutes les figurations de ce que Mircea Eliade nomme l'*axis mundi* (*Aspects du mythe*, chapitre III, « Mythes et rites de renouvellement », Paris : Gallimard, 1963, p. 54 sq.)

⁷ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, « La poésie des ailes », Paris : J. Corti, 1990 [1^{ère} éd., 1943], p. 86. Il explique aussi (*supra*, p. 83) que l'image du vol en rêve exprime une "volupté du pur" qui permet de comprendre pourquoi "nous donnons tant de qualités morales à l'oiseau qui traverse le ciel de nos journées".

⁸ *Ibid*, sur l'aile.

Images de nuit, miroirs du jour

Une phrase étrange conclut la lecture du livre contenant l'histoire de Céyx et Alcyone :

Whan I had red thys tale wel
And overlaked hyt everydel,
Me thoghte wonder yf hit were so (231-233)

Le livre intéresse le poète, son texte d'une certaine façon l'intrigue, mais, en même temps, sa conclusion ("me thoghte wonder yf hit were so"), établit une distance de divers points de vue : distance temporelle, spatiale, distance de contenu également car l'histoire lue semble à la fois étrange et étrangère. Le poète ne se l'approprie pas ; en fermant le livre, il semble signifier qu'il remise ce texte dans l'espace d'un passé historique et mythique dans lequel il ne se reconnaît pas. Puis, plus loin, il rapporte son propre endormissement et le rêve qu'il fit :

Loo, thus hyt was ; thys was my sweven. (290)

S'endormant sur le livre ouvert (274), il superpose le texte de son propre rêve, si conventionnel fût-il. Son expression est cependant intéressante car il présente son texte, "thys was my sweven", c'est-à-dire qu'il l'offre au lecteur ou à l'auditeur, et, en même temps, il le rend présent. Rendre présent signifie non seulement perceptible, mais aussi inscrire le rêve, malgré sa structure convenue, dans le temps présent de chaque lecteur. Le rêve sera donc à la fois individuel ("my sweven") et partagé - le terme partage renvoyant au lien qui unit lecteur et poète tout en dévoilant l'objectif du rêve : à travers la rencontre dans la forêt du rêve du Chevalier noir, à travers la confession de son chagrin, rendre sensible et présent la perte de Blanche, épouse de Jean de Gand, rendre sensible et présente toute perte humaine.

Dans le rêve apparaissent divers animaux, par exemple les animaux chassés - le cerf (objet du conventionnel jeu de mots sur *hart-heart*, 381) qui s'enfuit par un "privy way" (382), cerf perdu pour le chasseur comme est parti le coeur aimé du Chevalier noir. Mais deux autres mentions attirent le regard et l'ouïe : les oiseaux - image également conventionnelle dans les rêves de printemps – et un petit chien. Portons notre regard d'abord sur les oiseaux :

(...) for I was waked.
With smale foules a gret hep
That had affrayed me out of my slep
Thorgh noyse and swetnesse of her song. (294-297)

[...]

For ther was noon of hem that feyned
To synge, for ech of hem hym peyned
To fynde out mery crafty notes.
They ne spared not her throtes. (317-320)

Habituels invités des rêves allégoriques, de *l'hortus conclusus*, l'oiseau, les oiseaux ici représentés sont cependant différents de ceux qui sont dépeints dans les rêves conventionnels. Paradoxalement, par leur nombre, leur chant énergique, ils évoquent la vie, la renaissance, alors que le poète est censé être immobile, plongé dans la torpeur du sommeil. Ces oiseaux sont nombreux et proposent ainsi une image antithétique de celle décrite dans l'histoire de Céyx et Alcyone faite de perte et de solitude. Ils sont une invitation vivante aux sens, particulièrement les yeux et l'ouïe. L'oiseau est une représentation métonymique impliquant le mouvement, la légèreté, l'élévation ; l'oiseau suggère ainsi la tension vers le haut, la spiritualité, tout en rappelant l'attachement à la terre, vers laquelle il retourne toujours. Effectuant ce parcours vertical à la fois symbolique et réel, l'oiseau reflète le parcours humain terrestre et spirituel comme le montre la vision du Chevalier noir assis à terre, contre un immense chêne, confiant à la forêt le poids de son deuil.

Le poète a définitivement refermé le texte d'Ovide car ces oiseaux ne sont pas mythiques, ce ne sont pas des alcyons. Ils sont petits ("smale foules"), c'est-à-dire aussi simples, modestes ils sont venus à la vie avec le printemps. Le poète insiste sur leur conscience professionnelle :

For ther was noon of hem that feyned
To synge... (317-318)

Tels les choristes d'une véritable psalette, ils mettent du cœur à l'ouvrage, se concentrent sur un réel travail. Pour onirique qu'elle soit, la description des petits oiseaux dans *Le livre de la Duchesse* reflète une image diurne, la vision réelle d'une production esthétique (ces oiseaux sont visibles dans les enluminures), ou bien suggère le texte musical, la partition. Toutes ces images se superposent lorsque le poète est aussi musicien comme ce fut le cas du chanoine Guillaume de Machaut. Ainsi la polyphonie ne renvoie pas seulement à une forme musicale mais aussi à la pluralité de lectures du poème, à la pluralité des formes, des voix, des mains qui contribuent à façonner un poème, création picturale, visuelle, et auditive, oeuvre imaginée et empruntée à la réalité du quotidien humain.

Le petit chien, quant à lui, apparaît avec la description d'une chasse qui fait irruption dans le rêve :

Men, hors, houndes, and other thyng ;
And al men speken of huntyng. (349-350)

Pourtant le petit chien occupe une place périphérique par rapport à la chasse qui d'ailleurs disparaît lorsque l'on perd la trace du cerf :

I was go walked fro me tree
And as I wente, ther cam by mee
A whelp, that fauned me as i stood,
That hadde yfolowed and koude no good.
Hyt com and crepte to me as lowe
Ryght as hyt hadde me yknowe,
And leyde al smothe doun hys heres.
I wolde have kaught hyt, and anoon
Hyt fledde and was fro me goon;
And I hym fowed, and hyt forth wente
Doun by a floury grene wente
Ful thikke of gras, ful softe and swete.
With floures fele, faire under fete,
And litel used... (387-401)

Le poète s'éloigne un peu plus des alcyons mythiques : son petit chien est bien réel. Tout comme les petits oiseaux, il évoque la vie nouvelle dans le règne animal, les petits qui naissent au printemps. Lui aussi fait partie des images diurnes que le poète a emportées dans son rêve car il est bien observé, bien représenté. Le poète décrit sa tête, ses oreilles, sa posture indiquant à la fois la soumission, le désir de jouer et de séduire. Il s'agit sans doute d'un chien de chasse trop jeune pour suivre la meute. Il se promène librement dans la forêt, comme s'il s'était échappé et n'était pas encore dressé pour participer à la chasse avec ses rites et ses codes. Il erre joyeusement comme erre l'imaginaire du poète. Mais ce petit chien n'est pas qu'une note affectueuse placée sur le chemin qui mène le poète vers le Chevalier noir : le petit chien a suivi le poète (390). Il remplit une fonction d'accompagnement intégrée dans une problématique plus vaste liée au rôle attribué à l'animal dans les textes sacrés, folkloriques et, comme ici, poétiques. La présence vivante de ce petit chien implique un questionnement sur l'espace. D'où vient-il ? Sa description circonstanciée suggère qu'il a déjà été vu, et qu'il appartient au monde réel. Sa destination, l'endroit où il quitte le rêveur, est plus floue. Tous deux perdent leurs traces mutuelles au moment où le poète s'engage sur un sentier inconnu ("litel used") où le petit chien l'a conduit. Image de désordre joyeux, le petit chien introduit la désorientation, la divagation, et guide d'une manière affectueuse vers le chevalier en quête de consolation. En fait, il ne suit pas le poète, il s'immisce dans son rêve pour le guider vers

l'espace onirique.⁹ Le petit chien représente l'ambiguïté même du rêve ; grâce à lui, grâce à cette image, le poète exprime parfaitement et visuellement le paradoxe onirique, c'est-à-dire l'inscription du familier, du connu ("as hyt hadde me yknowe") dans un autre monde parallèle ou souterrain, que ce monde dédoublé du réel soit celui de la création poétique ou celui de l'espace onirique.

L'histoire du petit chien est belle car elle constitue une sorte de fragment de théorie sur le rêve ou sur l'imaginaire. Mais elle traduit aussi, de manière vivante, l'oscillation infinie de la création entre le monde des images vraies et celui des images façonnées par l'inspiration. Apparaissant et disparaissant ainsi en quelques vers, il tisse un chemin à la fois réel et abstrait qui entrelace le monde du dehors social et le monde intérieur.¹⁰ Ce chemin part du réel d'où il s'est échappé, se prolonge avec le chemin de forêt emprunté pour la première fois ("litel used"), aboutit au chêne au pied duquel est assis l'homme en noir, et se termine enfin avec le retour au réel : "a long castel with walles white" (1318). La ligne blanche des murs d'enceinte du château reconstruit le réel. Sa couleur est sans doute un hommage, en termes symboliques, à l'épouse défunte de Jean de Gand. Mais cette couleur - ou devrait-on dire cette non-couleur ? - renforce l'incertitude qui peut caractériser le réel et le poétique et en faire des mondes non pas radicalement séparés mais contigus, unis l'un à l'autre dans un rapport de complémentarité.

A la fin du poème nous avons perdu de vue les alcyons mythiques, majestueux et tragiques. Ils se sont de nouveau métamorphosés puisque, à leur place, le poète anime un petit chien et de petits oiseaux. Le poème de Chaucer semble ainsi plus humain, plus visuel. Les oiseaux qui habitent la nature printanière, le petit chien qui entre et sort du rêve, sont autant d'images qui représentent l'entrelacement du réel et du poétique. Ces petits animaux sont des images d'accompagnement esthétique donnant au texte de Chaucer une sensibilité

⁹ Sur le rôle de l'animal comme instrument de repérage de la place de l'individu dans l'espace, voir l'ouvrage de Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Vème au XIIème siècle*, préface de Jacques Le Goff, Turnhout : Brepols, 2000. "Lorsqu'on se penche sur cette représentation médiévale de l'espace, on se rend compte à quel point l'animal y joue un rôle complexe. Il en est le véritable révélateur, mettant en lumière par sa présence ou son exclusion le caractère sacré des lieux tels que les ermitages, les monastères ou les sanctuaires. Il renforce également la vision d'un univers organisé en cercles concentriques où le centre perçu positivement en raison de l'occupation humaine doit cependant subir le contrecoup de la revalorisation d'un pourtour longtemps déprécié" (p. 351).

¹⁰ A.C. Spearing (*Medieval Dream-Poetry*, Cambridge : University Press, 1976) s'est interrogé sur la fonction des scènes décrivant la chasse et le petit chien. Il les considère comme des modèles de transitions esthétiques reliant un passage à un autre ("fading in and out"). Le petit chien ferait le lien entre la chasse réelle et une recherche plus signifiante dont le Chevalier noir représente l'aboutissement. Pour Spearing (p. 64), "the puppy is a kind of miniature hunting hound, and he leads the Dreamer on a quest into the forest, where he comes upon an unexpected quarry, the Black Knight, whom the Dreamer "stalks" (1.458) before addressing him. The ensuing dialogue with the knight takes the form of a psychological hunt, in which the Dreamer's questions press him to disclose more and more of what lies at his heart."

particulière. Ce sont aussi des images d'accompagnement au sens le plus pur car c'est grâce à son petit guide que le poète découvre l'autre, entend sa plainte et la partage. Les images du monde rêvé n'ont vraiment de sens que si elles reflètent et éclairent l'expérience diurne. La peine éprouvée par l'homme en noir est une transposition esthétique dont la résonance est cependant vraie et universelle. Choisir pour guide un petit chien au comportement si familier rend impossible la création d'un monde merveilleux au sens médiéval. Le lecteur ne perd pas au change puisque le texte, plus humain, rejoint son quotidien. La vie poétique et la vie vécue s'entrelacent ainsi dans la trame poétique.

Martine Yvernault
Université de Limoges

Complémentarité du Prologue de *Beryn* et des *Canterbury Tales*

Le Conte de *Beryn*¹ se présente comme la suite des *Canterbury Tales*. Peut-on parler de complémentarité entre *Beryn* et les *Canterbury Tales*² ? Si oui, comment qualifier cette complémentarité ? Faut-il simplement entendre un effort d'achèvement ? Quelle est l'attitude de l'auteur par rapport à Chaucer : abonde-t-il (trop ?) dans son sens ou se moque-t-il de lui ? Un long Prologue (732 vers) précède *The Tale of Beryn* (3292 vers), récit traduit du français *Berinus*. Le traducteur se dit moine de Canterbury (4025-26). La tendance à la prolixité, les décasyllabes approximatifs désignent traducteur du récit et auteur du Prologue comme un seul et même auteur. L'ouvrage a été publié comme œuvre de Chaucer par Stow (1561) et repris par Urry (édition posthume de 1721)³. Urry donne pour titre au prologue : “ The Prologue, / Or the mery adventure of the Pardonere and Tapsteere at the Inn at Canterbury ”. Le Prologue (le terme est employé par l'auteur au vers 12) constitue, en effet, à lui seul un conte entier. Il rattache explicitement, cependant, l'aventure du Pardonneur et le conte suivant, des aventures de *Beryn*, aux *Contes de Canterbury*, et il commence de manière abrupte :

When all this ffresshe feleship were come to Cauntirbury
As ye have herd to-fore, with talys glad and merry,

¹ F.J. Furnivall & G.W. Stone, éd., *The Tale of Beryn, with a Prologue of the merry Adventures of the Pardonere with a Tapster at Canterbury* (Chaucer Society. Supplementary Canterbury Tales, 1) Londres : Trübner, 1887. Repr. EETS es 105 (1909).

² Larry D Benson, éd., *The Riverside Chaucer*. Boston : Houghton Mifflin, 1987. Je conserve les traductions traditionnelles “Pardonneur”, “Semoneur”, “Clerc” parce qu'elles sont plus brèves (mais moins claires) que “Vendeur d'Indulgences”, “Huissier d'Eglise”, “Universitaire”, etc. Traductions d'André Crépin, *Les Contes de Canterbury*, Paris : Gallimard, 2000.

³ J'ai consacré quatre études à *Beryn* : “La satire sociale dans *The Tale of Beryn*”, *Parodie und Satire in der Literatur des Mittelalters*, Greifswald : Ernst-Moritz-Arndt Universität (Deutsche Literatur des Mittelalters, 5), 1989, pp. 152-165. “Violence physique et morale dans *The Tale of Beryn*”, Blaise Douglas, éd., *Perception littéraire et linguistique de la violence au Moyen Age*, revue électronique *Cercles* (n°6), (<http://www.cercles.com>), 2003, pp. 54-61. “Parcours initiatique d'un jeune truand : *Beryn*”, *Vieillesse et jeunesse : images médiévales de l'âge en littérature anglaise*, colloque du CEMA (Paris IV-Sorbonne), 28-29 mars 2003. “Les visages de la peur dans le conte anglais de *Beryn*”, *La peur dans la réalité et dans la fiction au Moyen Age*, colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne (Amiens), 20-22 mars 2003.

L'auteur ouvre ici une parenthèse d'une dizaine de vers sur ces *tales glad and merry* pour justifier par avance le caractère de fabliau de l'aventure du Pardonneur et de la Serveuse. Quant aux mésaventures de Beryn, elles formeront le Conte du Marchand qui se porte volontaire pour amorcer la série de contes égayant le retour de Canterbury à Southwark. Cette continuation des *Tales* pose le problème de la fidélité à Chaucer. Est-elle un complément bienvenu ? Un compliment, un hommage ? Ou une distorsion, non point parodique mais originale, voire critique ?

Beryn : suite des Canterbury Tales

L'auteur de *Beryn* conserve l'esprit de Chaucer

Même s'il manque à l'auteur la simplicité nerveuse pleine de sous-entendus de Chaucer, nous nous retrouvons dans l'atmosphère chaucerienne. Le Prologue est presque aussi long que celui du Prologue Général des *Tales*. L'auteur intervient souvent, plus pesamment et plus longuement que Chaucer mais avec une semblable malice, pour s'excuser du côté scabreux du fabliau (3-12, 118-29), pour souligner/nuancer la rouerie féminine (436-46).

Cadre et personnages

Nous retrouvons le petit monde du Prologue Général. L'auberge du Tabard a son homologue à Canterbury, Cheker of the Hope, "A l'enseigne de l'Espérance" - humour cruel pour la déconfiture du Pardonneur. Les pèlerins y prennent logis et repas, sous la conduite toujours aussi assurée de l'Hôtelier de Southwark.

Tous les pèlerins ne sont pas mentionnés : uniquement les vedettes, avec les traits que nous leur connaissons. L'aubergiste de Southwark garde son autorité, donne la parole, remercie (206) ou réprimande les pèlerins (157), continue le jeu des contes pour le retour (211). Après de lui le Chevalier, que son noble statut amène à faire respecter l'étiquette à l'église (136-37) et à présider la table (cf. 231-33). Notre auteur ne désigne pas son fils comme l'Ecuyer mais il reprend la définition d'amoureux – ce qui nous permet de comparer le style de notre auteur avec celui de Chaucer :

...it semed that his mynde
Was much in his lady that he lovid best,

That made hym oft to wake, when he shuld have his rest. (*Beryn* 248-50)

So hoote he lovede that by nyghtertale
He sleep namoore than dooth a nyghtyngale (*General Prologue* I, 97-98)

Le Meunier, toujours socialement présomptueux, prétend déchiffrer les armoiries des vitraux de la cathédrale de Canterbury (147-56) ; toujours aussi voleur, il rafle les insignes de pèlerinage (171-75) ; et toujours aussi agressif il se prend de querelle avec le Pardonneur à propos de ces armoiries (147 etc.), avec le Semoneur (qui réclame la moitié du butin d'insignes, 178-79). Le Semoneur reste vindicatif envers le Frère (148-90), et le Frère conserve son regard fouineur (181, cf. Prologue Général. I, 267). Ce Frère, dont l'ordre n'est pas précisé par Chaucer est ici un *grey ffrer*, donc un franciscain. Plus tard le Clerc d'Oxford offre une justification du Frère – ce qui lui attire les compliments du Chevalier. On assiste ainsi à l'union du clerc et du chevalier, idéal de Chaucer et de Deschamps. Tandis que le Frère et le Curé accompagnent le Moine chez un ami de ce dernier (267-68), et que le Chevalier donne une leçon de stratégie à son fils (237-44), que la Prieure et la Bourgeoise de Bath se reposent dans le jardin de l'auberge (281-94), le Pardonneur poursuit la serveuse. Elle lui donne un rendez-vous pour cette nuit – mais elle aura prévenu son amant ainsi que son patron. S'en suivra une bataille confuse et le Pardonneur devra passer la nuit dans la niche même du molosse qui l'a mordu.

Le Pardonneur est bien le même que celui des *Canterbury Tales*, hypocrite et avaricieux, beau parleur mais trop sûr de son éloquence. La différence, cependant, est que Chaucer ne le présente pas comme un coureur de jupons : ce rôle dans les *Tales* est tenu par le Frère et surtout par le Semoneur.

Beryn semble donc s'inscrire à la suite des Contes de Chaucer. Les pèlerins que nous connaissons atteignent leur but, Canterbury. Ils entrent dans la cathédrale, prient, achètent des souvenirs. Puis ils dînent et le lendemain matin prennent le chemin du retour. Ils continuent le concours du meilleur conteur. On se prend à penser comme Furnivall : “ That Chaucer intended to have given such an account himself, we can hardly doubt. ” (*Beryn* p.VI)

Relation entre le conte et le conteur

Le conte de *Beryn* est bien adapté à son conteur, le Marchand. L'attribution au Marchand du *Conte de Beryn* est beaucoup plus logique que celle de son conte dans les *Tales*, sur le vieux Janvier trompé/puni par sa jeune épouse (IV, 1245-2418). Dans son deuxième

conte, le jeune Beryn renonce à son statut de noble pour se lancer dans le commerce. Une tempête dérouté son navire et il débarque dans un port dont toute l'activité repose sur le marchandage et la fraude.

Non seulement le conte est mieux adapté au conteur, mais il explique le fabliau du Prologue. Le Pardonneur achète la serveuse qui accepte argent et repas fin, mais elle les réserve à son amant. Une femme prend un roublard à son propre piège : c'est le même schéma que celui du conte attribué par Chaucer, plutôt maladroitement, au Marin : un marchand expert en affaires se fait rouler par un moine, et lui et ce moine se font rouler par une femme, l'épouse. L'auteur du Prologue de *Beryn* fait mine de s'excuser : il ne vise que "lewd kittis as tapsters" [filles misérables, telles les cabaretières] (443-44). L'auteur oublie, ou feint d'oublier, le passage du *Manciple's Tale* (IX, 212-20), où Chaucer récuse toute différence entre "a wyf that is of heigh degree" et "a povre wrenche" (213-215). Notre auteur ne suit donc pas Chaucer aveuglément.

***Beryn* et les *Canterbury Tales* : schémas inversés ?**

Les pèlerins vont maintenant de Canterbury à Londres

Le Prologue de *Beryn* constitue un parcours à l'envers : nous ne sommes plus à Southwark la veille d'un pèlerinage à Canterbury mais à Canterbury la veille de prendre la route de Londres. Comme pour mieux marquer ce retournement, le thème de la reverdie qui ouvrait les *Tales* (I, 1-18) se trouve maintenant en fin de Prologue (680-98).

Les personnages ont perdu de leur panache. Le Chevalier a quitté son équipement de baroudeur⁴ ; son fils sa tenue à la dernière mode (231-32) La Bourgeoise de Bath ne cache pas sa fatigue (280-83).

Du sacré vers le profane

On glisse de la description de l'arrivée des pèlerins à Canterbury vers le fabliau libidineux des mésaventures du Pardonneur. Tout esprit religieux disparaît : on entend les

⁴ Sur l'importance du terne et du coloré voir mon étude "*In sangwyn and in pers : les couleurs dans le Prologue Général des *Canterbury Tales**", *Les couleurs au Moyen Age*, Publications du C.U.E.R.M.A. (*Sénéfiance*, 24), 1988, pp. 45-56.

plaisanteries douteuses des pèlerins sur les vitraux de la cathédrale, on assiste au vol d'insignes religieux accompagné de jurons.

Le caractère profane, "mondain", des personnages est accentué. Le Chevalier quitte son équipement, sale mais héroïque ; il "rentre dans le rang".

Le parcours spirituel est à l'image des pèlerins qui s'éloignent de la Jérusalem Céleste.

Quel est le but de l'auteur de *Beryn* ?

Terminer l'œuvre ou faire mieux (ou, du moins, plus fort) que Chaucer ? La surenchère à propos des défauts des pèlerins annonce le thème central du conte de *Beryn* où le protagoniste doit son salut à une surenchère de ruses et de mensonges.

Si l'on considère que la Prestation du Curé termine la série des *Canterbury Tales* que nous possédons, qu'elle est la conclusion du pèlerinage arrivé à son terme "That highte Jerusalem celestial" (X, 51), alors la continuation des *Tales* est plus qu'une faute de goût, c'est un contresens. Continuer le pèlerinage après l'arrivée à son terme : la ville sainte, c'est désacraliser, "profaner" l'idée de pèlerinage. C'est bien ce que fait l'auteur du Prologue de *Beryn*. Il transforme les pèlerins de Chaucer en touristes ignares ou malhonnêtes. Au mieux indifférents au sens religieux : le Chevalier et son fils s'intéressent aux remparts, la Prieure et la Bourgeoise ne songent qu'à se reposer. L'important c'est le repas ; pour l'Hôtelier de Southwark la poursuite des contes ; pour le Pardonneur la poursuite de la serveuse. Jean Ray ni Pasolini ne pourront laïciser davantage les *Canterbury Tales*.

Le Prologue entretient donc un rapport ambigu avec les *Canterbury Tales*. Il affirme les continuer, les compléter. Il est en ce sens complémentaire. Il est, cependant, faussement complémentaire en ce sens qu'il remplace le sérieux mêlé d'humour, *sentence* et *solas* de Chaucer par le binôme tautologique *glad and merry*. Si l'auteur du Prologue de *Beryn* est bien identique au traducteur de *Berinus* et si donc il est moine de "l'Eglise Saint Thomas" de Canterbury, voilà un moine de l'espèce qui permit la Dissolution des monastères en 1536-1540.

Hélène Dauby
CEMA, Université de
Paris IV-Sorbonne

Deschamps' Anonymous "Belle" and Chaucer's Wife of Bath: Complementary Experiments in Feminine Audacity

In this paper dedicated to two women with voices so distinctive as to enable instant recognition, I would like to consider two highly memorable late fourteenth-century feminine voices, one speaking French, the other speaking English, one young, one older, both created by male authors, yet remarkably loveable and entertaining in their voluble attempts to turn masculine values and views to their own advantage. Chaucer's invention of the character of the Wife of Bath and the discursive traditions out of which he created her have been so well studied that they will receive little treatment here. I will focus, instead, on Eustache Deschamps' invention of an anonymous young beauty whom I will call *Belle* (and whom I like to imagine as a premarital version of the Wife of Bath). I make no judgments about which character was invented first or whether one might have influenced the other.

In a "chansonnette" that is also a monologue, Deschamps' *Belle* vaunts her own charms to alternating refrains of "Sui je, sui je, sui je belle?" and "Dittes moy se je sui belle." The two different but equally insistent refrains are formally unusual, thus striking, and serve the purpose of eliciting repeated approval from a male audience. This lyric deserves to be quoted in full before undertaking discussion of it:

Sui je, sui je, sui je belle ?¹

Am I, am I, am I beautiful?

Il me semble, a mon avis,
Que j'ay beau front et doulz viz
Et la bouche vermeillette ;
Dittes moy se je suis belle.

It seems to me, in my opinion,
that I have a lovely forehead and a sweet face
and a rosy little mouth.
Tell me if I'm beautiful.

J'ai vers yeulx, petis sourcis
Le chief blond, le nez traitis,
Ront menton, blanche gorgette,
Sui je, sui je, sui je belle ? etc.²

I have sparkling eyes, small eyebrows,
blonde hair, a nice nose,
a round chin, a little white throat.
Am I, am I, am I beautiful?

¹ The poem is quoted from Marquis de Queux de Saint-Hilaire & Gaston Raynaud, ed., *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris: Firmin Didot, 1876-1903, 11 vols. Vol. 4, pp. 8-11 (edited from BNF MS fr. 840, fol. 173v-174r).

² Exactly what the scribe of BNF MS fr 840 intended by the abbreviation "etc." after strophes two, four, and twelve is not clear; this signal for repetition may be a trace of his confusion about the form of the poem, which

LAURA KENDRICK

J'ai dur sain et hault assis,
Lons bras, gresles doys aussis
Et par le faulz sui greslette;
Dittes moy se je sui belle.

I have firm, high breasts,
long arms and fine fingers too,
and I'm tiny in the waist.
Tell me if I'm beautiful.

J'ai bonnes rains, ce m'est vis,
Bon dos, bon cul de Paris
Cuisses et gambes bien faictes ;
Sui je, sui je, sui je belle ? etc.

I have good hips, in my opinion,
a good back, a good Parisian bottom,
shapely thighs and legs.
Am I, am I, am I beautiful?

J'ay piez rondès et petiz,
Bien chaussans, et biaux habis,
Je sui gaye et joliette ;
Dittes moy se je sui belle.

I have small, plump feet,
nice shoes, and handsome clothes;
I'm gay and prettily turned out.
Tell me if I'm beautiful.

J'ay mantiaux fourrez de gris,
J'ay chapiaux, j'ay biaux proffis
Et d'argent mainte espinglette ;
Sui je, sui je, sui je belle ?

I have cloaks lined with squirrel fur,
I have hats, I have handsome embroideries
and many silver pins.
Am I, am I, am I beautiful?

J'ay draps de soye et tabis,
J'ay draps d'or et blans et bis,
J'ay mainte bonne chosette ;
Dittes moy se je sui belle.

I have plain silks and watered silks,
I have cloth of gold and whites and linens,
I have many nice little things.
Tell me if I'm beautiful.

Que .XV. ans n'ay, je vous dis ;
Moult est mes tresors jolys,
S'en garderay la clavette ;
Sui je, sui je, sui je belle ?

I'm only fifteen, I tell you;
My treasure chest is very pretty;
I'll keep the little key to it.
Am I, am I, am I beautiful?

Bien devra estre hardis
Cilz qui sera mes amis,
Qui ara tel damoiselle ;
Dittes moy se je sui belle.

He'll have to be quite bold,
the man who'll be my lover,
who'll have such a damsel.
Tell me if I'm beautiful.

Et par Dieu je li plevis
Que tresoyal, se je vis,
Li seray, si ne chancelle ;
Sui je, sui je, sui je belle ?

And, by God, I promise him
that I'll be completely faithful to him,
if I live, and if I don't waver.
Am I, am I, am I beautiful?

Se courtois est et gentilz,
Vaillans après, bien apris,
Il gaignera sa querelle ;
Dittes moy se je sui belle.

If he's courtly and noble,
courageous in pursuit, well educated,
he'll win his cause.
Tell me if I'm beautiful.

C'est uns mondains paradiz
Que d'avoir dame toudiz
Ainsi fresche, ainsi nouvelle ;
Sui je, sui je, sui je belle ? etc.

It's an earthly paradise
to have a lady who is always
so fresh, so fashionable.
Am I, am I, am I beautiful?

Entre vous acouardiz,
Pensez a ce que je diz :
Cy fine ma chansonnette :
Sui je, sui je, sui je belle ?

You cowardly men, among yourselves,
think about what I say.
Here ends my little song:
Am I, am I, am I beautiful?³

begins with a refrain, like a *rondeau* or a *virelai*, yet corresponds to none of the fixed forms Deschamps defined and exemplified in his *Art de dictier* (vol. 7, pp. 266-92). For this reason, I have not translated the scribal "etc."

³ The translation is my own and is more conservative than that of Ian S. Laurie in his essay on this poem, "Verbal Polyphony in Deschamps," *Eustache Deschamps, French Courtier-Poet: His Work and His World*, Deborah Sinnreich-Levi, ed., New York: AMS Press, 1998, pp. 97-99. For example, Laurie eliminates many

Although it might be taken as a fine example of *vanitas*, this monologue is not spoken to a mirror in which *Belle* is admiring her own image (as would be the case according to the traditional iconography of feminine vanity). Rather, the mirror in which *Belle* admires herself is the more figurative one of men's eyes and views, wherein she seeks a reflection of her attractiveness to them. *Belle* speaks to a male audience whom she addresses directly as "vous", whom she repeatedly solicits for confirmation of her beauty in alternating refrains, and finally taunts with the epithet "acouardiz" (cowardly) for their lack of the courage to pursue her.

What makes *Belle*'s inventory of her physical and material assets so disarming is that one does not expect it to come from the mouth of a woman. It is not only a question of improbability or lack of verisimilitude, as Ian Laurie suggests when he judges that "Deschamps is overplaying her sales pitch in a manner calculated to discredit it and in so doing, risks confusing what a real-life siren may have thought with what she would have taken good care not to say before potential suitors" (p. 106). It is also a question of expectations created by earlier medieval literary traditions in which male voices talk about women's physical charms, sometimes enhanced by rich attire. Female voices are never heard talking about themselves in this way. For her own purposes, in order to convince her male audience of her great value, *Belle* describes herself through a masculine perspective. She combines and adopts conventional masculine literary discourses on women—as we shall see—in order to "market" herself.

If men, or rather their perspectives, are the focalizers through whom the "only fifteen"-year-old *Belle* sees and portrays herself, to her own strategic advantage, this is also true of Chaucer's *Wife of Bath*. In her *Prologue*, the aging *Wife* demonstrates how she voiced male values and views in order to manipulate men (her husbands and, in the present of her narration, male pilgrims). However, in the case of the *Wife of Bath*, the traditional masculine discourses she ventriloquizes (those of her husbands and their books) are clerical and misogynist rather than courtly or pseudo-courtly: they blame and accuse women instead of praising them for their beauty. The discursive tactics for manipulating men practiced by

repetitions of "j'ai" by using other turns of phrase ("My eyes are bright" for "J'ai vers yeux," for instance). This is true also of a newer, partially rhyming verse translation of the poem by David Curzon and Jeffrey Fiskin in *Eustache Deschamps: Selected Poems*, Ian S. Laurie and Deborah Sinnreich-Levi, ed., New York: Routledge, 2003. Of the eleven instances of "j'ay" in this short poem, all in the first seven strophes, six of which begin with this phrase, the rhyming translation reproduces only six; it substitutes a noun phrase beginning with "My" as the opening of five strophes, a contracted "I've" five times, and uses "I have" only once. Modern translators' attempts to vary *Belle*'s repetitious assertions of "I have" undo an effect that Deschamps created deliberately, as will be discussed later.

the unmarried *Belle* and by the married Wife of Bath (even as adolescent bride) are similar and appropriate to their different situations; one might even call them complementary. In each case, the feminine character gives voice to a well-known masculine discourse, whether amorous or misogynist, and the result is a disarming contradiction: a masculine perspective with a feminine voice.⁴ Modern readers tend to smile at the incongruity. The Wife of Bath amuses us, as does *Belle* with her unexpected inventory list of her personal assets, both material and physical.

In fact, feminine physical attractions are evoked more than catalogued in twelfth- and thirteenth-century courtly lyrics addressed by male speakers to their lady loves. Troubadours composing *cansos* in Occitan devote no more than two or three lines, if that many, to praise of the lady's person.⁵ For example, Bernard de Ventadour writes of the lady he loves by describing her *cors* (but the Occitan word means person as well as body):

No.m meravilh si s'amors me te pres, que genser cors no crei qu'el mon se mire: bels e blancs es, e frescs e gais e les e totz aitals com eu volh e dezire. ⁶	It's no wonder that her love binds me, for I think there's not a finer person in the world: she is beautiful and white, fresh and gay and joyful, and everything I want and desire.
---	--

The only extensive list of feminine charms in the form of the *canso* is a facetious one. Due to the impossibility of finding a lady as perfect as the one who has rejected him, Bertran de Born comforts himself, while waiting for her to change her mind, by putting together the image of a composite lady out of the best points of various contemporary noblewomen, whom he solicits for the favor of borrowing certain of their physical aspects or manners. The desirable qualities of the rejecting lady are first listed, but in even more general terms than the qualities he will later ask to borrow:

Pois no.us puosc trobar engal que sia tant bella ni pros ni sos rics cors tant joios, de tant bella tieira ni tant gais, ni sos rics pretz tant verais, irai per tot agaran	Because it is impossible to find your equal, a woman who is as beautiful and spirited, whose precious person is as joyful, as entirely beautiful or as gay, or whose great worth is as certain, I will go around collecting
---	---

⁴ I use the term "voice" literally here, to refer to the pitch of women's speech. If performed by a man, we might well imagine "Sui je, sui je, sui je belle ?" done in a falsetto.

⁵ Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Geneva: Droz, 1975, p. 158, notes that classic troubadour love poetry is usually brief when it describes the lady's body, rarely listing more than five parts, and most often only two.

⁶ From the *canso* beginning "Be m'an perdut lai enves Ventadorn," Moshé Lazar, ed., *Bernard de Ventadour, troubadour du XIIIe siècle: chansons d'amour*, Paris: Klincksieck, 1966, no. 9, p. 92. All translations from Occitan and French in this essay are mine.

Deschamps' Anonymous "Belle" and Chaucer's Wife of Bath

de chascun'un bel semblan
per far dompna soiseubuda,
troi vos me siatz renduda.⁷

from each woman a beautiful aspect
in order to fashion a borrowed lady,
until I get you back.

The poet as Pygmalion would borrow from the first lady her “fresca color natural” (fresh, natural complexion) as well as her “doutz esgart amoros” (gentle, loving look); from the second, her “adreich parlar gaban” (clever, playful talk); from the third, “la gola e.ls mans amdos” (the throat and both hands); from the fourth, the “pels” (hair), which is more beautiful than Iseut’s; from the fifth, her “faissos” (figure); from the sixth, her “adreich nou cors prezan” (her adroit, precious young body); from the seventh, her “bellas denz” (beautiful teeth) as well as “l’acuillir e.l gen respos” (her welcome and gracious response); from the eighth and last, her “gaiez’e son garan” (gaiety and stature). He does not assemble his borrowed lady from the top down to the toes, but rather in a random fashion, with social graces being as important as physical beauties in the composition of the perfect lady. Furthermore, descriptive adjectives tend to be highly predictable (*bel*, *gen*) or altogether absent (the qualities that make the throat, hands, and hair attractive are not specified, for example).⁸

When we turn to *trouvère* verse in medieval French, we find a similar reticence to list in detail the lady’s attractions, at least in courtly verse. As in Occitan, praise of feminine charms tends to occupy only two or three lines per poem, at most, and these charms are depicted as constraining the speaker to love. Le Chastelain de Couci writes that he was taken prisoner by his lady’s “douz vis et sa bele bouchete / et si vair oeill, bel et riant et cler” (sweet face and pretty little mouth / and her sparkling eyes, beautiful, smiling, and bright).⁹ Blondel de Nesle succumbs to the vision of the “biaus gens cors ma dame” (beautifully polished person of my lady) and of her bright eyes that used to smile so lovingly (“sui eul cleir, / Ki tant suellent amerousement rire”).¹⁰ Gace Brulé claims to have received his death blow from his lady’s physical perfections:

Mort m’a ses cors, li genz, li acesmez,
Et ses douz vis freschement colorez,

I am slain by her fine, elegant person,
and her sweet face with its fresh color,

⁷ This is the second strophe of the *canço* beginning “Domna, puois de mi no.us cal,” in William D. Paden, Tilde Sankovitch & Patricia H. Stäblein, ed., *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley: University of California Press, 1986, no. 7, pp. 152-59.

⁸ See Cropp, *Vocabulaire courtois*, p. 459, for a table analyzing the most frequently used words in troubadour descriptions of beloved ladies.

⁹ Alain Lerond, ed., *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XIIe – début du XIIIe siècle)*, Paris: PUF, 1964, no. 5, p. 76. In this essay, I have consistently translated as “sparkling” the adjective *vair* describing eyes; there is no critical consensus on the sense of *vair* (and its variants), which is often understood to signify a changing eye color ranging from green to hazel to gray.

¹⁰ Yvan G. Lepage, ed., *L’œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, Paris: Champion, 1994, no. 15, p. 248.

Et sa biautez dont il n'est riens a dire.¹¹ and her beauty, which is beyond description.

Fin amor, refined love, will not allow extensive stock-taking of the physical or other perfections of the beloved.

An exception to this rule is the late twelfth-century *salut* in rhyming couplets, in which the troubadour Arnaut de Mareuil engages in lengthy descriptive praise of a lady whom he addresses directly in the second person (“vous”):

<p>Qe.m ditz e.m remembr' e.m retray Vostre gen cors cuende e gay, Las vostras belas sauras crïs, E.l vostre fron pus blanc qe lis, Los vostres huelhs vairs e rizens, E.l nas q'es dreitz e be sezens, La fassa fresca de colors, Blanca, vermelha pus qe flors, Petite boca, blancas dens, Pus blancas q'esmeratz argens, Mento e gola e peitrina Blanca co neus ni flor d'espina, Las vostras belas blancas mas, E.ls vostres detz grailes e plas, E la vostra bela faisso, On non a ren de mespreiso, Los vostres gaps plazens e bos, E.l gen solatz e.l franc respos, E.l ben semblan qe.m fetz al prim, Can s'endevenc c'abdos nos vim.¹²</p>	<p>that recounts and recollects and retraces your noble person, elegant and gay, your beautiful blonde tresses, and your forehead whiter than the lily, your sparkling, smiling eyes, and straight, seemly nose, and face with its fresh colors, whiter and redder than a flower, your small mouth, white teeth, whiter than refined silver, and chin and throat and breast white as snow or as the sweetbriar blossom, and your beautiful white hands, and your slender, smooth fingers, and your beautiful figure, which is beyond reproach, your pleasant, witty jests, and gracious conversation and generous response and the fair welcome you gave me when we happened to see each other.</p>
---	--

We find all the physical features and social graces of Bertran de Born's composite lady in this catalogue and more. Yet, even in the open-ended, narrative form of rhymed couplets, which enables the lengthy list of perfections in this *salut*, the poet as courtly lover attributes all of his lady's attractiveness to her person and none to her attire.

For more materialistic inventories that break the conventions of refined love, we must turn to the mid-thirteenth-century lyrics of the minstrel Colin Muset, who seems to have specialized in humorous, self-mocking verse which flouted courtly and chivalric standards. Long before Eustache Deschamps, he complained of the mud and discomforts of following a lord to battle in winter and expressed his preference for bourgeois comforts and good food over exertions to win honor.¹³ Colin Muset's love lyrics go into considerable detail about the

¹¹ H. Petersen Dyggve, ed., *Gace Brulé, trouvère champenois: édition des chansons et étude historique*, Helsinki: Helsingfors, 1951, no. 50, pp. 350-51.

¹² Pierre Bec, ed., *Les saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse: Privat, 1961, no. 1, pp. 79-80. Arnaut's *saluts* are not lyrics, but rhymed verse epistles.

¹³ Joseph Bédier, ed., *Les chansons de Colin Muset*, Paris: Champion, 1938, 2^{ème} ed., for example, no. 14, p. 28, beginning “Quant je voi yver retorner, / Lors me voudrioe sejourner,” and no. 15, p. 29, on his preference in

physical, material aspects of feminine attractiveness. In one poem beginning "Bel m'est li tens," the male speaker uses six lines to take stock of the perfections, from the head down, of the woman he loves (no. 18, p. 34):

Ele ot brun poil, s'est plus blanche que fee,	She had brown hair, skin whiter than a fairy,
Droit nés, blans danz con est la flors en pree,	a straight nose, teeth white as a meadow flower,
Vairs euz rianz, boichette encoloree,	sparkling, smiling eyes, a little red mouth,
Front blanc et cler, tendre come rosee ;	a white, flawless forehead, tender as the dew,
Gente de cors, de membres acemee,	a fine body with elegant limbs—
Ainz plus bele ne fu de mere nee.	a more beautiful girl was never born of a mother.

Having come to the conclusion that she is superlatively beautiful (although brunette), this mercantile-minded lover persona decides, in the second half of the strophe, that such praise doesn't make good sense if he stops short of telling her what's on his mind. Rather than risk her refusal, he refuses to tell her even a *denier's* worth of what he's thinking; he prefers not to ask for her love anymore (or to offer his own):

Mais or ne sai por coi l'ai si loee,	Now I don't know why I've praised her so much
Se ne li di tout de fi ma pensee.	if I don't tell her straight out what I'm thinking.
Non ferai voir, ne l'en dirai denree :	I won't do it; I won't tell her a penny's worth;
J'aim mieuz morir k'avoir sa refusee.	I'd rather die than be refused.
Seus amerai, telx iert ma destinee,	I'll love all alone; that will be my destiny.
Ne ja par moi n'iert mais d'amors requise.	I'll never ask for love again.

Does his lover persona fear that praising a woman's physical perfections will drive up her worth? The minstrel-lover calculates his profits and losses, the "cost" of his praise and the likely returns on it. With Colin Muset's amorous verse, we seem to have entered a market economy.

In a poem whose first two strophes present the same assonant rhymes in *-ette* and *-ele* as "Sui je, sui je, sui je belle?," Colin Muset spends four strophes describing a young girl's attractions; he devotes only the first strophe to her beauty, followed by three whole strophes on the splendor of her attire:

Sospris sui d'une amorette	I am surprised by a sudden crush
D'une jone pucelette :	on a young girl.
Bele est et blonde et blanchette	She is beautiful and blonde and whiter
Plus que n'est une erminette,	than a little ermine.
S'a la color vermeillette	She has red cheeks
Einsi com une rosette.	like a little rosebud.

Itels estoit la pucele,	That's how the girl was,
La fille au roi de Tudele ;	the daughter of the king of Tudela.
D'un drap d'or qui reflambele	Of blazing cloth of gold

winter for indoor gourmandise over war—the cold cellar over cold combat ("Je ne quier aller / An poingnis de gerre, / Mais ou froit celier, / La me puet on querre"). Future citations will be taken from this edition.

LAURA KENDRICK

Ot robe fresche et novele : she had a brand new outfit;
Mantel, sorcot et gonele her cloak, surcoat, and gown
Mout sist bien a la donzele. became the damsel very well.

En son chief sor **ot** chapel d'or On her blonde head she had a golden chaplet
Ki reluist et estancele ; that shone and sparkled;
Saphirs, rubiz i **ot** encor it had sapphires and rubies in it
Et mainte esmeraude bele. and many beautiful emeralds.
Biaus Deus, et c'or fusse je or Dear God, I wish I were
Amis a tel damoisele ! the lover of such a damsel.

Sa ceinture fu de soie, Her girdle was made of silk
D'or et de pieres ovree ; worked with gold and precious stones;
Toz li cors li reflamboie, her entire person was radiant,
Ensi fut enluminee. she was so well adorned.
Or me doist Deus de li joie, Now may God give me joy of her,
K'aillors nen ai ma panseie !¹⁴ for I think of nothing else.

The speaker seems to be drawn chiefly to the enormous wealth, mostly of Eastern origin,¹⁵ displayed in the girl's dress and accessories (gold woven into cloth and chaplet, silk, precious stones). Even her white skin evokes a comparison to ermine, the costliest fur. The lover assures us that, if he could have this girl, he wouldn't take the kingdom of Syria for her ("je n'en prendroie mie / Lo roialme de Surie"). To think in terms of what he would, or would not, be willing to trade for his ladylove is typical of this mercantile-minded speaker.

Colin Muset's lover persona's fascination by the richness of feminine attire suggests the influence of descriptions of attractive women in arts of rhetoric and in romances narrated by male voices who are not themselves lovers of the ladies they describe, but merely admirers for whom splendid attire does much to "make" the woman. In her study of the verbal portrait in twelfth-century French literature,¹⁶ Alice Colby has shown that romance description is mirrored in the models offered by Latin rhetorical arts taught in the schools, such as the *Poetria nova* (*New Poetics*) of Geoffrey of Vinsauf, dating from the beginning of the thirteenth century. The descriptive model Geoffrey offers for imitation treats first the lady's physique (*forma*) from top to toe, and then her clothing (*cultus*) in the same order:

Femineum plene si vis formare decorem,
Praeformet capiti Naturae circinus orbem ;

¹⁴ No. 8, pp. 15-17. I have emphasized the verb "ot" (a preterit, third-person singular form of *avoir*).

¹⁵ On the prevalence of Oriental fabrics and gems in the description of courtly Western attire, see E. Jane Burns, *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 181-210.

¹⁶ Alice Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Geneva: Droz, 1965.

*Crinibus irrutilet color auri ; lilia vernet
In specula frontis ; vaccinia nigra coaequet
Forma supercilii ; geminos intersecet arcus
Lactea forma viae ; castiget regula nasi
Ductum, ne citra sistat vel transeat aequum ;
Excubiae frontis, radient utrimque gemelli
Luce smaragdina vel sideris instar ocelli ;
...*

*Formae tam pictae si vis appingere cultum,
Nexilis a tergo coma compta recomplexet aurum ;
Irradiet frontis candori circulus auri ;
Se nudet facies proprium vestita colorem ;
Lactea stelliferum praecingat colla monile ;
Instita candescat bysso, chlamis ardeat auro ;
Zona tegat medium, radiantibus undique gemmis ;
Brachia luxurient armillis ; circinet aurum
Subtiles digitos....¹⁷*

[If you wish to shape a full picture of feminine beauty:

Let Nature's compass describe first a circle for her head. Let the color of gold be gilt in her hair; let lilies spring in the eminence of her forehead; let the appearance of her eyebrow be like dark blueberries; let a milk-white path divide those twin arches. Let strict rule govern the shape of the nose, and neither stop on this side of, nor transgress, what is fitting. Let the lookouts of her brow, her eyes, shine, both of them, either with gems' light or with light like that of a star....

If to beauty so portrayed you wish to add clothing:

Let her hair, dressed down her back in braids, be entwined with gold. Let a band of gold give radiance to the brightness of her brow; let her face be bare, clothed only in its own color; let a starry necklace circle her milk-white neck; let a girdle everywhere bright with jewels cover her waist; let her arms be rich in bracelets; let gold circle her fine fingers....]¹⁸

As opposed to the lover personae of troubadour verse, the Latin rhetorician attributes no importance whatsoever to the lady's social graces (such as witty repartee); instead of social "ornaments," he describes material ones, the richness of her attire. The image of feminine beauty created by Geoffrey's catalogue of physical features and dress is very similar to that in many romances; however, the emphasis in the *Poetria nova* is clearly on the art and power of the writer to create a beautiful image with words, and not on the fascinating power of feminine beauty per se.

¹⁷ For the entire model of this *descriptio*, see Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle : Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, 1924; reprint Geneva: Slatkine, 1982, pp. 214-16, verses 562-621.

¹⁸ The English translation by Jane Baltzell Kopp is from James J. Murphy, ed., *Three Medieval Rhetorical Arts*, Berkeley: University of California Press, 1971, pp. 54-55.

In the genre of romance, the describer of the lady is usually not her lover, although the describer does acknowledge the power of a beauty whose creation he attributes to God and Nature. Even when voiced by an extradiegetic, third-person narrator, Chrétien de Troyes' romance descriptions of beautiful women tend to use the first person, at least momentarily, to apprise the audience of the impossibility of conveying an image of such beauty in words. For example, the narrator of Chrétien's *Philomena* begins his portrait of the young woman with the inexpressibility *topos*, claiming that the wisdom and the verbal skills of Plato, Homer, and Cato would not be adequate to describe her, so that the reader must excuse him for not coming up to the mark:

Car granz mervoille iert a reitreire
 Son jant cors et son cler vieire,
 Que ne poïst, ce croi, sofire
 A totes ses granz biautez dire
 Li sans ne la langue Platon
 Ne la Omer ne la Caton,
 Qui mout furent de grant savoir.
 Don ne doi je pas honte avoir
 Se je apres ces trois i fail
 Et j'i metrai tot mon travail.¹⁹

For it would be a wonder to describe
 her noble body and her bright face,
 because, to convey her great beauty entirely,
 it would not suffice, I think,
 to have the wisdom or the language of Plato
 or Homer or Cato,
 who were very learned;
 thus, I should not be shamed
 if, after these three, I fail,
 and I will give it my best effort.

In the narrator's desire to give a full account of such supreme beauty, he begins with the head (her hair which "shone brighter than pure gold") and proceeds to the body, cataloging the physical perfections that were Philomena's:

Le front **ot** blanc et plain sanz fronce ;
 Les iauz plus clers qu'une jagonce ;
 Large antr'oel, sorciz aligniez,
 Nes **ot** ne fardez ne guigniez ;
 Le nés **ot** haut et lonc et droit,
 Tel con biautez **avoir** le doit ;
 Fresche color **ot** an son vis
 De roses et de flor de lis ;
 Boche riant, levres grossettes
 Et un petitet vermeillettes
 Plus que samiz vermauz an grainne,
 Et plus soef oloit s'alainne
 Que pimanz ne basmes n'ançans.
 Danz **ot** petiz, serrez et blans ;
 Manton et col, gorge et peitrine
Ot plus blans que n'est nule ermine ;
 Autresi come deus pomettes
 Estoient ses deus mamelettes ;
 Mains **ot** gresles, longues et blanches,
 Gresles les flans, basses les hanches.

She had a white, smooth, unwrinkled forehead,
 eyes brighter than a jacinth;
 she had wide-spaced eyes, symmetrical eyebrows,
 neither drawn on nor plucked;
 she had a high, long, straight nose
 such as beauty ought to have;
 in her face, she had the fresh coloration
 of roses and lilies,
 a smiling mouth, full lips,
 slightly red,
 more so than permanently dyed red silk,
 and her breath smelled sweeter
 than spices or balms or incense;
 she had small teeth, white and tightly aligned;
 she had a chin and neck, a throat and bosom
 whiter than any ermine;
 like two small apples
 were her two small breasts;
 she had tapered, long white hands,
 slender flanks, low hips.

¹⁹ Raymond Cormier, ed. + transl., *Three Ovidian Tales of Love (Piramus et Tisbé, Narcisus et Dané, and Philomena et Procné)*, York: Garland, 1986, p. 206, verses 127-36. My stress on "ot" and my translation. Line numbers in parentheses following subsequent citations from *Philomena* will refer to this edition.

Deschamps' Anonymous "Belle" and Chaucer's Wife of Bath

Tant par fu bien fet li sorplus The rest was so shapely
Que tant bele rien ne vit nus.... (145-66) that no one had ever seen more beautiful...

In this account, there is no place for Philomena's dress. After listing the physical qualities she possessed ("ot"),²⁰ the narrator turns to the abilities she mastered, introduced by the verb "sot" (knew):

Avuec la grant biauté qu'ele ot	With the great beauty that she had,
Sot quanque doit savoir pucele.	she knew everything a young lady should;
Ne fu mains sage que bele,	she was no less wise than beautiful,
Se ja la verité recort.	if the truth be told.
Plus sot de joie et de deport	She knew more about joy and entertainment
Qu' Apolloines ne que Tristanz :	than Apollonius or Tristan;
Plus an sot voire voir dis tanz.	indeed, she knew ten times as much.
Des tables sot et des eschas.... (170-77)	She knew table games and chess...

Eventually the narrator comes to her mastery of different forms of expression; not only is she capable of depicting complicated scenes in woven tapestries, but also of reading, writing, singing, and eloquent speaking. Although it is not characteristic of descriptions of beautiful ladies in romances, the long list of Philomena's social accomplishments (which replaces a description of her attire) is necessary to set up the plot of this particular romance.

Conventionally, portraits of beautiful women in romances and in lays do emphasize their dress, which may even be described first, as if it were the first thing to attract the narrator's attention. For example, in the romance of *Perceval*, before mentioning her hair and face, Chrétien's narrator focuses on the elegant attire of Blancheflor:

et la pucele vint plus jointe,	and the young lady came nearer,
plus acesmée et plus cointe	more adorned and more elegant
que espreviers ne papegauz.	than a sparrow hawk or a parrot.
Ses mantiax fu, et ses bliauz	Her cloak as well as her tunic
d'une porpre noire, estelee	were made of black silk dotted
de vair, et n'ert mie pelee	with gray fur, and the ermine lining
la pane qui d'ermine fu.	was not worn bare in the least.
D'un sebelin noir et chenu,	A border of black and white sable,
qui n'estoit trop lonc ne trop lez,	neither too long nor too wide,
fu li mantiax au col orlez. ²¹	finished the cloak's collar.

²⁰ In *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 118-19, E. Jane Burns calls attention to the repetitions of "ot" in the description of Philomena's physical beauty, but she judges that "this standard usage of the verb *avoir* suggests to the attentive listener not that Philomena possesses these qualities herself, but that she 'has' them in the eye of the beholder." If this is not the case, Deschamps radically changes the meaning of "having" by making his *Belle* proclaim her own beauties, thus reclaiming them (even though her inventory is a conventional one, focalized by men).

²¹ Felix Lecoy, ed., *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie Guiot (Bibl. nat. fr. 794). Le conte du Graal (Perceval)*, Paris: Champion, 1973, vol. 5, part 1, p. 59.

Blancheflor seems from this description to be dressed mostly in luxurious furs worked in decorative ways; these are what catch the narrator's eye.

Attire is the first criterion—and perhaps the major one—for judging beauty in the late-fourteenth-century English romance of *Lybeaus Desconus*, which deliberately sets beauty up for admiration in the marketplace. Two knights, each claiming to have the most beautiful lady as his lover, decide to settle the matter by jousting, but only after displaying their respective ladies to public view and judgment. It is the knight Gyffroun who proposes this preliminary beauty contest between the two ladies:

'In Cordevle cyte ryght,
Ther each man may hem se,
And bothe they schull be sette
Amyddes the market,
To loke on bothe bond and fre
Yf my lemman ys broun.'²²

'In the city of Cardiff,
right where every man may see them,
they shall both be set
in the middle of the marketplace,
for both bondsmen and freemen to see
whether my lover is dark.'

Although the original dispute turns on degree of whiteness (after Gyffroun's boast that no lady is half as white as his own), Lybeaus (whose name means "handsome" in French) adds another criterion of beauty when he claims that no lady has a more beautiful figure or form ("fassyoun") when dressed than his own Elene:

Than seyde Lybeaus also tye
'For y have greet delyte
Wyth the for-to fyght.
For thou seyst greet despyte,
That woman half so whyt
As thy lemman be ne myght,
And y have on yn toune
Fayr of fassyoun,
In coloches whan she ys dyght'
(p. 124, verses 784-92).

Than Lybeaus said straightway,
'I would be delighted
to fight against you,
because it is a slander
to say that no woman can be
half as white as your lover;
and I have one in town
fairer in figure
when she is dressed up.'

The narrator-spectator recounts the arrival of the two ladies, one after the other; he first describes them himself and then cites the reactions of men in the marketplace. The first lady, Elene, wears white kerchiefs laced with gold wire, a velvet cloak lined with gray squirrel fur, and on her head a golden circlet ornamented with gemstones. We learn nothing of her physique, not even her skin color. The response of "ech man" who sees her is "Her cometh a lady gay / And semelych on to se!" (p. 126, verses 848-49). A few lines later, the narrator

²² M. Mills, ed., *Lybeaus Desconus*, London: Oxford University Press, (E.E.T.S. no. 261), 1969, p. 124, verses 800-805, my translation. Mills suggests that "Cordevle cyte" should be read as Cardiff, and not Carlisle (p. 222). Here, and in subsequent citations, I have used the Cotton manuscript version edited by Mills, except that I substitute "th" for the thorn and "gh" for the yogh.

witnesses the arrival of the second lady and her gathering crowd of admirers; once again, he describes the figure she cuts in her clothes, but this time he goes on to depict details of her face, including its milkwhite color, and her body:

After him com ryde
A lady proud yn pryde,
Was clodeth yn purpel pall.
That folk com fer and wyde
To se her bak and syde:
How gentyll sche was and small.
Her mantyll was rosyne,
Pelured wyth ermyne,
Well ryche and reall.
A sercle vpon her molde
Of stones and of golde,
Wyth many amall.
As the rose her rode was red;
The her schon on hyr heed
As gold wyre schyneth bryght.
Ayder browe as selken threde
Aboute yn lengthe and yn brede;
Hyr nose was strath and ryght.
Her eyen gray as glas,
Melk whyt was her face:
So seyde that her sygh wyth syght
Her swere long and small.
(p. 126, verses 868-89)

After him came riding
in pomp a proud lady
dressed in fine purple fabric.
The people came from far and wide
to see, from all angles,
how refined and small she was.
Her rose-red cloak was
lined with ermine,
very richly and royally.
On the top of her head was a circle
of gold and precious stones
and many an enamel ornament.
Her complexion was red as a rose;
the hair of her head shone
with the bright gleam of gold wire.
Both her eyebrows were like silk thread
of the same length and breadth;
her nose was narrow and straight,
her eyes grey as glass.
Her face was milkwhite,
so they said who saw her,
her neck long and small.

The description ends with the inexpressibility topos—the impossibility of conveying such beauty in words—and the crowd’s judgment of the two ladies:

Her beawte telle all
No man wyth mouthe ne myght.
To-gedere men gon hym bryng
Amydward the chepyng,
Har beawte to dyscryve.
They seyde, olde and yenge,
For-soth wyth-oute lesyng,
Be-twene hem was partye:
‘Gyffrouns lemman ys clere
As ys the rose yn erbere,
For-soth and naight to lye!
And Elene the messengere
Semeth but a lavandere
Of her norserye.’
(p. 126, verses 891-903)

All her beauty
no man could tell orally.
Men began to gather
in the middle of the marketplace
to describe her beauty.
They said, both old and young,
in truth, without a lie,
that there was agreement among them:
‘Gyffroun’s lover is as bright
as the rose in the garden—
truly, no lie!—
and Elene, the messenger,
seems a mere washerwoman
from her nursery.’

If the people proclaim that Elene looks like a washerwoman from the nursery of Gyffroun’s lady, is this not in large part because of the greater richness of the latter’s attire, such as the ermine (instead of squirrel) lining of her cloak and the addition of colored enamels to set off the gemstones of her golden crown? Sheer cost seems to be part of the marketplace

assessment of beauty. Yet clothes do not make the woman entirely. Elene's white kerchiefs laced with gold wire are no substitute for the golden sheen of Gyffroun's lady's blonde hair or the whiteness of her "milkwhite" face, natural attractions even more greatly prized than rich and artful dress.

In the context of the uncourtly narrative genre of the *fabliau*, we also find detailed accounts of feminine attractions, both physical and material. This is the case, for example, in Chaucer's *Miller's Tale*, in the description of the desirable young wife of the old carpenter.²³ The narrator of this description seems to be as much impressed by the richness of Alison's attire as by her physique and her winsome manner, for his eye keeps skipping back and forth between her physical assets and her material ones in the form of clothes and accessories. In opening, he compares her, not to an ermine, but to another less precious fur-bearing animal lithe of body, a weazle: "Fair was this yonge wyf, and therwithal / As any wezele hir body gent and smal" (lines 3233-34). From here, the narrator launches into nine lines of appreciation of her dress. He is particularly impressed by the decorative touches of black silk adorning the young woman's girdle, her collar, and her headband, and the embroidery both front and back on her pure white smock. Progressing in his description from her middle (girdle and apron) up to her headband, the narrator then concentrates on her face, or more particularly her eyes, which he describes as "likerous," an adjective that suggests more blatant flirtation than is evoked by French or Occitan praise of eyes that are sparkling (*vair*) or smiling (*rian*).²⁴ The narrator finds Alison's eyebrows to be as black as sloe berries (which may recollect the dark blueberry color—"vaccinia nigra"—Geoffrey of Vinsauf recommended as beautiful); yet the carpenter's young wife's eyebrows seem to be shaped less by nature than by art ("ypulled" or plucked), in contrast to those of a romance paragon of beauty like Philomena. Continuing his fruit metaphor, Chaucer's narrator compares Alison to an early-ripe pear tree, and then to another sensuous but ordinary commodity: soft sheep's wool.

Even Alison's elegant leather purse, "tasseled with silk and perled with latoun" (3251), does not escape the narrator's attention as it hangs from her girdle. (If romance beauties wear purses, they usually go unmentioned.) From Alison's midsection, the narrator's eyes rebound again to her face, where he finds the shine of bright new gold coins: "Ful brighter was the shynyng of hir hewe / Than in the Tour the noble yforged newe" (3255-56).

²³ Verses from the portrait of Alison in the *Miller's Tale* will be cited from the third edition of Larry D. Benson et al., *The Riverside Chaucer*, Boston: Houghton Mifflin, 1987, pp. 68-69, verses 3233-70.

²⁴ Blondel de Nesle's lady's eyes, which know how to smile so "amorously" (see above) may not be very far from "likerous."

A radiant complexion is an ideal of beauty, but the narrator's comparison is unusual for skin; he makes us see gold coins in place of a face. Although he does not forget Alison's sweet breath, her straight, tall body, or her liveliness and high spirits, his flattering comparisons come from the local market and the lumberyard: ripe apples, colts, kids, calves, masts, crossbow-bolts. The *descriptio* of Alison ends on her attire: an enormous brooch ("brood as is the boos of a bokeler"), which decorates (and seems to defend?) the opening of her collar; and her shoes, whose lacing high up the leg the narrator follows with his mind's eye. In conclusion, the narrator estimates Alison's value: she's worth enough for a lord to lay in his bed, or for a yeoman to wed. From the lord's perspective, only Alison's physical assets are of much interest; from the yeoman's perspective, her material assets are probably appealing too.

Out of these traditions of masculine discourse on feminine attractiveness—especially out of the catalogues of body parts and dress found in narrative verse in rhymed couplets—Deschamps created his *Belle*. Instead of describing her through a masculine speaker with a conventional masculine perspective, he added a new twist by recontextualizing traditional masculine discourse, that is, by putting it in *Belle*'s mouth and letting a girl speak it for herself. With her inventory list of her own physical and material assets, *Belle* tells men (from their own point of view) what they should find attractive about her:

1. lovely forehead
2. sweet face
3. rosy little mouth
4. sparkling eyes
5. small eyebrows
6. blonde hair
7. nice nose
8. round chin
9. little white throat
10. firm, high breasts
11. long arms
12. fine fingers
13. tiny waist
14. good hips

15. good back
16. good Parisian bottom
17. shapely thighs
18. shapely legs
19. small, plump feet.

Belle goes beyond the most complete top-to-toe romance lists of beautiful—modern feminists call them “fetishized”—body parts and dips into a *fabliau* register to include her “bon cul de Paris.” Even more unusual, *Belle* goes beyond description of the attractive attire she is wearing at the moment,

20. nice shoes
21. handsome clothes,

to point to all the other clothes and accessories she keeps in her treasure chest or wardrobe:

22. cloaks lined with squirrel fur
23. hats
24. handsome embroideries
25. many silver pins
26. plain silks
27. watered silks
28. cloth of gold
29. white fabrics
30. linen fabrics
31. many nice little things
32. a very pretty treasure chest.

Belle’s favorite phrase is “I have.” With this phrase, repeated eleven times in the first seven strophes, and as the first words of six consecutive strophes (2-7), *Belle* claims possession of conventionally attractive physical attributes as well as material ones (moveable wealth). But what is most important to *Belle* is that she should be perceived as having these enticing assets by the male audience she is addressing. That is part of her strategy for convincing a man that it would be paradise on earth for him “to have (*d’avoir*)

Deschamps' Anonymous "Belle" and Chaucer's Wife of Bath

a lady who is always / so fresh, so fashionable” as herself. The only thing *Belle* claims NOT to “have” (“que .XV. ans n’ay”) is more than fifteen years of age. Like the Wife of Bath, *Belle* is out to “have” men with her spiel, which is, in reality, a blatant appropriation of masculine discourse.

Laura Kendrick
Université de Versailles

MERRY ENGLAND **ou les pièges de la nostalgie**

C'est, à ma connaissance, le *Cursor Mundi* (début du XIV^e siècle), qui le premier utilise l'expression *Merry England*, lorsque son auteur brosse le portrait de Brutus, le premier conquérant de cette terre :

... that berne bolde of hand,
First conquerour of meri ingland

Au cours des derniers siècles du Moyen Age, cette expression reparait plusieurs fois, au hasard des textes conservés. *The Siege of Calais* (1436) fait aussi précéder *England* du même qualificatif, 'the crowne of mery yngland'. On serait tenté de voir dans cette pratique un automatisme peu signifiant qu'on rapprocherait volontiers d'une lexie comparable, utilisée dans la *Chanson de Roland*, "Douce France", ou encore la traditionnelle "Paris notre bonne ville", qui pourraient toutes s'interpréter comme l'expression d'un sentiment d'affection qui lie un prince, un guerrier ou un simple sujet à sa patrie grande ou petite. Ainsi Dunbar évoque "Edinburgh the mirry toun", et Spenser "Saint George of mery England" et "Mery London".

L'étymologie nous renseigne peu sur la valeur exacte de *merry*. Si l'on admet la dérivation à partir du Germanique commun **murgjo* (short), représenté par le gotique *ga-maurgjan* (*shorten*), on peut imaginer l'évolution sémantique suivante ; "raccourcir le temps" > "donner l'impression que le temps passe vite" > donc "agréablement". Le sens moyen en vieil-anglais est "agréable", "heureux", sans valeurs magique ni religieuse particulières. Et pourtant *merry* peut s'appliquer au domaine du sacré, "hu **murie** hit were, to have the siht off godes face" (*Guy of Warwick*, 1325); "No thinge is **meriar** then Ihesu to syng" (*Fire of love*, 1438); "remember yow, hevne is a **miry** place" (Hoccleve, *To Sir John Oldcastle*, 1415). L'extension sémantique de cette forme lexicale paraît assez large et tolérante. Bien entendu, nous n'avons pas ici l'ambition de percer le mystère profond ni d'atteindre le "sens 'premier" de ce vocable, sachant pertinemment que les valeurs sémantiques se définissent à partir des emplois successifs d'un signifiant considéré dans différents contextes, à différentes étapes de l'évolution linguistique. Ainsi, à partir du XIV^e siècle, le substantif *mirth* (traduction du français "dédruit") symbolisera, chez Chaucer en particulier, la joie d'ordre érotico-mystique

que procure la *fine amor*, portant donc dans un contexte courtois une valeur suprêmement euphorique et, par conséquent, dysphorique dans la littérature religieuse de la même époque. Mais cela est une autre histoire !

Si *Merry England* ne semble pas apparaître dans le *Brut* de Laȝamon (exploration non exhaustive), le concept inspire néanmoins la description de l'arrivée de Brutus sur l'île d'Albion. Après des succès inégaux dans plusieurs pays européens, Brutus décide de reprendre la mer et de se diriger vers les côtes de Bretagne. Dès le départ du port français, les guerriers se sentaient heureux - signe du destin? - (*bliðe*, 891 et 893), et même les poissons qui les escortaient dans leur traversée folâtraient dans l'eau (*plozede*, 892). En arrivant à Totnes, Brutus se sentait bien (*wel*) et, devant la beauté du pays, "muchel wes þa murðe þe þat folc makode" (899) [tous laissèrent éclater leur joie]¹. Une fois dissipée la fatigue causée par la bataille contre les géants, les guerriers retrouvèrent leur sérénité et leur entrain ("þa weoren heo bliðe on heora breost-þonke" [969]) et ils s'installèrent, signe de paix et d'abondance ("þa makeden heo hus & hæleðes sikere" [970]), et se mirent à cultiver ce qui leur paraissait bon ("al heo tileden ase heo to þohten" [973]). Bien entendu, Albion n'est pas seulement une conquête supplémentaire pour Brutus ; c'est le pays prédestiné². En effet, il n'est pas conquis grâce à une victoire sur d'autres hommes, mais sur des géants-démons, puisque leur chef Geomagog (sic) était "l'adversaire de Dieu". Ce sentiment de prédestination est confirmé par le baptême de ce pays auquel procède Brutus - prise de possession symbolique plus forte encore que la conquête militaire. Albion devient Bretagne, et le château que les fidèles de Brutus construisent est une "Nouvelle Troie" (978 et 1017) De plus cette installation dans la terre promise avait fait l'objet d'une prophétie, sinon divine du moins magique, lors du séjour de Brutus auprès de Diane dans l'île de Logice (897-8). Arrivés sur la terre promise, ils remercient Dieu d'avoir transformé leur rêve en réalité ("þat heo heora wil-dahes wælden weoren" [901]) ce qui fait de ces ex-troyens un peuple élu.

Certes, Laȝamon fait entendre un bémol dans cet harmonieux concert. Un jour, les Saxons viendront gâcher ce tableau idyllique, et des étrangers nommés "Angles", rebaptiseront le pays "England" et interrompront la lignée de Brutus. Mais Laȝamon oublie vite son pessimisme, et renoue implicitement le fil coupé, par la narration détaillée, voire prolixe, des hauts faits d'Arthur qui, comme on le sait, est toujours présent, vivant en Avallon

¹ Marie-Françoise Alamichel, trad., *De Wace à Lawamon*, Paris : AMAES, 1995.

² Voir l'expression "promised island" dans Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, L. Thorpe, éd. Harmondsworth : Penguin Books, 1966, p. 71.

auprès de la plus belle des fées (*Brut*, 14291), en attendant de revenir parmi les vivants. Le *Brut* préfigure ici la récupération Tudor du mythe arthurien.

Lazamon, parmi bien d'autres auteurs, nous a exposé dans son *Brut* le mythe de l'Angleterre. Mais, même si l'adjectif *merry* est présent dans son récit, l'auteur ne paraît pas concerné à proprement parler, par le mythe de *Merry England* ; il vit implicitement, pourrait-on dire, la jubilation du patriotisme. Il en ira autrement lorsque les accidents dynastiques et religieux auront forcé les Anglais à prendre conscience de leur passé et à y jeter un regard distancié et critique.

Mais avant d'examiner cette nouvelle perspective, nous tenterons de faire apparaître l'autre face de l'adjectif *merry*, sa face négative et maudite. Le nom composé *merrygreek* fournira un exemple emblématique de cette deuxième valeur. En effet, l'héritage romain de la perfidie et du dévergondage des Grecs, mis en évidence par l'existence du personnage de Merrygreek dans la *Psychomachia* de Prudence, et la présence des verbes *pergraecari* (vivre dans la débauche) et *congraecare* (dépenser inconsidérément) dans le théâtre de Plaute (souvent joué dans les écoles médiévales), est toujours vivant au Moyen Age et à la Renaissance³. Il est parfaitement approprié que cette origine fût familière à une nation qui se réclamait d'une ascendance troyenne !

Le premier emploi de cette valeur de *merry* est donné par OED comme datant de 1536 ; mais ce n'est probablement pas le premier en langue anglaise. Le plus connu en littérature anglaise est sans doute le nom, déjà cité à propos de la *Psychomachia*, que porte un personnage de la pièce de cet auteur de culture classique qu'est Nicholas Udall, *Ralph Roister Doister*, (1553) ; flatteur et parasite, son nom fait écho à celui de Roister, le héros de la pièce. Mauvais conseiller, il confirme son employeur dans sa folle passion, en partie par jeu, mais aussi par méchanceté foncière. Dans une pièce anonyme de 1570, *Misogonus*, le prêtre mondain et grotesque, Sir John, est par dérision appelé *Merrygreek*⁴. De sens voisin est le composé *merryman* (ou *merryAndrew*), qui désigne tout amuseur occasionnel ou professionnel, le fou ou le clown. Dans un sens plus restreint ce même terme désigne les compagnons de Robin Hood : familiers des bois et des fêtes champêtres, hors-la-loi donc en marge des règles morales ou civiques habituellement respectées, adeptes de la liberté et, à ce

³ Cette explication sur l'origine de *merrygreek* m'a été fournie par une note de Charles Whitworth dans son édition de *Ralph Roister Doister*, in *Three Sixteenth Century Comedies*, Londres : A. & C. Black, collection New Mermaids, 1984, p. 90, n. 1.

⁴ Dans *Troilus and Cressida*, lorsque Cressida est renvoyée dans le camp grec, elle commente elle-même la situation avec objectivité: "A woeful Cressid 'mongst the merry Greeks !" IV; iv, 6. De même ce commentaire très péjoratif de Cressida sur Hélène : "she's a merry Greek indeed", I, ii, 110.

titre, quelque peu menaçants pour l'ordre établi⁵. Dans ce même registre *merry dancers* désignait les danseurs de morris ou danse mauresque - danse d'origine rurale, (quoique progressivement urbanisée et même acclimatée à la cour), et donc perçue comme culturellement différente et mystérieuse. *Merry* évoque toujours la fête, et la fête l'insouciance et l'excès et, en fin de compte, suscite la réprobation. *Merry Monday*, veille du Mardi Gras, est inclus dans le temps hors-la-loi du Carnaval⁶. Wyclif emploie *merry* pour traduire le latin *felix* de la Vulgate (Livre de Job, XXI, 23), décrivant l'état de contentement du riche sans scrupules et indifférent à la parole divine. Ce faisant, il infléchit le texte dans le sens de la réprobation, car *merry* est très négativement connoté dans le contexte de la pensée lollarde ; de plus il remplace le sujet anaphorique *iste* par le plus explicite "the evil man". Enfin, ce n'était certainement pas un compliment qu'on faisait à Charles II en le surnommant *The merry monarch* !

Le modèle théorique, c'est-à-dire rêvé, de la société médiévale, que Ronald Hutton décrit comme féodale et agraire⁷, inclut le loisir parmi ses autres composantes, comme la guerre, la fidélité au souverain et la division tripartite en "états". Le rigorisme religieux nordique conjugué à la pression croissante du besoin de main d'oeuvre pour fournir les denrées nécessaires au développement commercial - le circuit de l'Etape, parmi d'autres - tendent à restreindre la tolérance sociale vis-à-vis du concept de loisir et de ses manifestations sociales⁸. Je ne reprendrai pas ici le détail de cette "Battle for Merry England"⁹, qui est du domaine des historiens, mais j'essaierai, à la lumière de quelques textes voisins de la fin du règne d'Elizabeth, d'expliquer le changement d'attitude des ex-belligérants et le subtil glissement des concepts qui se cachent sous le signifiant inchangé *Merry England*.

La nostalgie est vieille comme le monde. Déjà Gower reprochait aux révoltés de 1381 d'avoir cassé le rêve d'unité, de paradis terrestre, qui aurait été la réalité de l'Angleterre

⁵ Dans *As You Like It*, les compagnons du Duc vivant dans les bois sont comparés à ceux de Robin Hood, I, i, 110. Dans *Twelfth Night*, le trio formé par Sir Toby, Sir Andrew et Feste est décrit par Sir Toby lui-même : "Three merry men be we !", II, iii, 75.

⁶ *Merry bout* est le terme linguistiquement acceptable pour signifier l'acte sexuel, et *merry begot* désigne la conception illégitime ou son résultat, le bâtard.

⁷ Dans *The Rise and Fall of Merry England*, Oxford : University Press, 1994, p.161 Ronald Hutton ne fait pas d'étude lexicale, alors que son titre se réclame explicitement de l'expression *Merry England*. Par ailleurs, repos et loisir n'étaient pas forcément en pratique les réalités les plus familières pour le paysan médiéval.

⁸ Cette explication, qui est à quelque chose près celle de Christopher Hill (*Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*, Londres : Pimlico, 1964) que R. Hutton (161) qualifie avec un apparent dédain, d'"analyse marxiste", paraît pourtant évidente quand on observe la conjugaison des attaques contre la durée trop élevée des fêtes et des appels au respect rigoureux du dimanche (sabbath) réservé à la prière et non pas aux distractions.

⁹ Titre du chapitre 5 de l'ouvrage de Hutton.

d'avant la révolte des paysans. Le désir de stabilité l'emportait chez lui (comme chez Langland, d'ailleurs) sur le sentiment de fraternité envers les pauvres :

(...) Les laboureurs d'autrefois ne mangeaient pas du pain blanc ; leur pain était soit de maïs, soit de fèves, et leur boisson l'eau de la source. Alors fromage et lait étaient un festin, et c'était à peu près le seul qu'ils connaissaient. Leurs vêtements étaient de bure grise; alors le monde de ces gens était bien à sa place selon leur état¹⁰.

Mais déjà aussi l'interdiction frappe les distractions et les jeux campagnards, en raison de leur "violence" ou de leur interférence avec les offices religieux. Danses, jeu de soule (football), étaient critiqués dans des termes que n'aurait pas reniés Philip Stubbs, près de deux siècles plus tard :

Un jeu tout à fait abominable et, à mon avis, plus grossier, déshonorant et méprisable que tout autre, se terminant rarement sans décès, accident ou incapacité pour les joueurs eux-mêmes¹¹.

Plutôt un combat amical qu'un jeu ou une récréation, car ils se tiennent toujours en embuscade pour culbuter leurs adversaires et les faire tomber face contre terre, que ce soit sur les rochers, dans un fossé ou contre un talus (...) et celui qui y parvient le mieux est sacré champion...¹²

Mais cette nostalgie de toujours n'a pas changé l'ordre des choses, ni ne s'est inscrite comme une rupture dans la continuité de l'histoire. Comme introduction au phénomène original que nous étudions ici, tournons-nous vers un poème (peut-on dire "satire" ?) de 1619, *Pasquils Palinodia*. Nostalgique il l'est sans doute, mais il se présente plutôt comme une farce d'étudiant goliardesque, qui prétend que la distraction et la dévotion à la bouteille sont des valeurs désirables, ainsi que la source d'inspiration du poète, comme le proclament les vers d'Horace placés en épigraphe : *Nulla placere diu, nec vivere carmina possunt*. La modestie impliquée par le terme *palinodia* est certainement trompeuse et fait partie de la plaisanterie : loin de s'accuser de faire l'apologie de la boisson, le poète lui accorde une place centrale grâce à la paronomase *sherry/merry*. *Merry*, qui est répété dix-neuf fois (plus *mirth*, trois fois, *jocund* et *jovial*, une fois chacun), représente bien le thème isotopique de ce texte. Sa structure narrative en forme de pérégrination à travers Londres qui mènera l'auteur et sa muse jusqu'à la taverne de la *Mermaid* (avec de ci de là, quelques vignettes satiriques), inclut la découverte d'un mâit de Mai sur le Strand qui à son tour, déclenche une méditation nostalgique sur tous les plaisirs alors enfuis, relevée en passant de quelques allusions polémiques aux Protestants

¹⁰ Gower, *Mirrouir de l'Omme*, cité par George Gordon Coulton, *The Medieval Village, Manor and Monastery*, Dover, 1989, p. 236.

¹¹ *Miracle de Henry VI*, cité par Coulton, *Ibid*, p. 95.

¹² P. Stubbs, cité par Coulton, *Ibid*, p. 95.

adversaires de ces distractions : jouer du biniou, de la flûte et du tambourin, danser la tête couronnée de cornes de cerf, allumer des feux de joie, s'adonner à des beuveries (*wassails*), perpétrer des violences à l'occasion du Mardi Gras, cuire des crêpes, organiser des combats de coqs et battre coqs et poules à la même saison (*cock sticking* et *hen threshing*), organiser des "soirées-bière" paroissiales (*church ales*), et enfin, s'adonner aux jeux du Mai.

Un autre texte (plus sérieux certainement dans ses intentions) retiendra maintenant notre attention, le fameux *Survey of London* de John Stow, publié en 1598. Bien qu'il reste encore cinq ans de règne à la vieillissante *Queen Bess*, Stow semble mû par le sentiment qu'il doit enregistrer pour la postérité un tableau qui va prochainement s'abolir. Un détail intéressant est fourni par A. Fraser dans son introduction : Stow, original infatigable dans des enquêtes qu'il devait mener à pied, car trop pauvre pour se payer une monture, était appelé dans ses vieux jours "The merry old man". L'ambivalence de cette désignation s'accorde magnifiquement avec son originalité, mais aussi avec son caractère heureux et... son catholicisme. Un deuxième élément significatif de son étude est l'utilisation par Stow d'une description des jeux et des distractions du Londres du XIIe siècle par Fitzstephen, qui était, rappelons-le, le secrétaire de Thomas Beckett. A la différence du ton polémique insufflé dans *Pasquils Palinodia*, c'est une continuité sereine qu'affiche Stow dans son enquête, dans le souvenir de cet ancêtre symbolique, Thomas Beckett, le saint le plus honni par les réformateurs.

En guise d'introduction à son enquête (souvent très technique sur les monuments et les activités des quartiers de Londres) Stow reprend pieusement l'histoire rapportée dans le *Brut* de Lazamon et dans bien d'autres annales médiévales, de la fondation de la Bretagne par le troyen Brutus, détail qui prouve l'inscription du texte de Stow dans la tradition¹³. Nous ne serons pas surpris de trouver, dès la troisième ligne du passage de Fitzstephen cité par Stow, le terme *merry* appliqué à la capitale anglaise. Par ailleurs, les sports et les distractions mentionnés par Fitzstephen et Stow sont ceux décrits dans le poème de 1619, augmenté de quelques autres : en premier lieu, les représentations de miracles dont le caractère religieux est clairement spécifié, les sports pratiqués par la jeunesse, comme la lutte, la danse et les joutes nautiques. Stow y ajoute la relation d'événements ludiques précis, tirés des annales historiques, comme le fameux *mumming* de 1377, organisé à Kennington au moment des fêtes de Noël en l'honneur du Prince Richard, fils du Prince Noir. John Stow mentionne aussi les

¹³ Merci à M.-F. Alamichel de m'avoir fait découvrir le *Brut* à l'occasion de son HDR.

pageants, les fonctions du Lord of Misrule dans la maisonnée royale et le nom de Robin Hood associé aux fêtes du Mai.

Toutes ces fêtes, ce n'est pas mon propos de les décrire ici. Elles ont été fort bien étudiées¹⁴. Il n'est pas davantage de passer en revue les attaques puritaines contre les jeux populaires, qui s'échelonnent tout au long de la deuxième moitié du XVI^e siècle¹⁵. On sait que la religion du souverain a changé plusieurs fois au cours du siècle, depuis que Henry VIII s'était appuyé sur un désir de moralisation des pratiques de l'Eglise, pour faciliter son divorce d'avec Catherine, et donc qu'elle pouvait changer encore à tout moment et que la bataille valait toujours la peine d'être livrée. Si le *settlement* de l'Eglise avait ramené une certaine paix civile, il n'avait pas apporté la paix dans les esprits, comme en témoignent les nombreux et violents pamphlets de part et d'autre. La fin du règne semble frustrer toutes ces espérances et permettre à des pratiques nostalgiques de s'installer, comme par exemple les Costwold Games remis à l'honneur par Robert Dover au début du règne de Jacques I^{er}, car elles ne représentaient aucun danger pour la religion établie, puisqu'elles s'accommodaient de la diversité religieuse qui était devenue inévitable¹⁶. Si le bonheur ne peut plus se rattacher à un espoir depuis qu'Astraea a quitté ce monde

There was never a merry world since the Fairies left Dancing, and the Parson left Conjuring¹⁷

il faudra donc se réfugier dans le rêve.

Il est caractéristique de la constitution d'un mythe qu'il suscite la production d'"enfances" du héros mythique¹⁸. Dès 1605, soit seulement deux ans après la mort de la souveraine, deux pièces témoignent de ce travail d'élaboration du mythe d'Elizabeth : *When You See Me, You Know Me* de Rowley et les deux parties de *If You Know Not Me, You Know Nobody* de Heywood¹⁹. La première constitue une réhabilitation de la lignée Tudor, plutôt qu'une glorification d'Elizabeth. C'est donc la seconde qui sera étudiée ici, qui se termine par cette scène, ô combien symbolique, du Lord Mayor de Londres remettant une Bible "anglaise"

¹⁴ Voir entre autres, François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris : PUF, 1988 et Ronald Hutton, *The Rise and Fall of Merry England*, références citées.

¹⁵ Barnaby Googe, *The Popish Kingdom*, 1570. Christopher Fetherston, *Dialogue Agaisnt Light, Lewd and Lascivious Dancing*. 1582; Philip Stubbs, *Anatomy of Abuses*, 1583.

¹⁶ Voir Stanley Thomas Bindoff, *The Pelican History of England. 5 - Tudor England*, Harmondsworth: Penguin, 1950.

¹⁷ John Selden, *Table Talk*, 1689, cité par F. Laroque, *Shakespeare et la fête*, références citées, p. 25.

¹⁸ Par exemple les *mocedades* du Cid.

¹⁹ Sur ces deux pièces de l'après Elizabeth, voir Michael Dobson et Nicola J. Watson, *England's Elizabeth*, Oxford : University Press, 2002, pp. 50-61.

à la future reine. Si Elizabeth n'est pas, à proprement parler, le personnage principal de la pièce, en revanche cette dernière construit magistralement le personnage de légende que Heywood veut léguer à son public²⁰. De façon très frappante et très efficace, Heywood construit, pour ainsi dire, en creux, une montée irrésistible vers la gloire et la sainteté ("Queen Elizabeth protestant martyr and saint"²¹), en prenant comme sujet, ainsi que l'annonce le sous-titre, "The Troubles of Queen Elizabeth"²². Dans la pièce de Rowley, en réponse à une lettre respectueuse, tendre et religieusement correcte adressée à son frère Edward, elle reçoit de celui-ci cette réponse :

To Christ Ile only pray for me and thee,,
This I embrace, away idolatry²³

Cet échange épistolaire est destiné à fournir des gages au parti protestant, tandis que le pardon qu'elle accorde aux conspirateurs catholiques la dédouane vis-à-vis des partisans de Rome. Ce portrait de jeune fille "rangée" et malheureuse ne peut que rapprocher Elizabeth du cœur du peuple anglais et, peut-être, faire oublier à ce dernier la sévérité, voire la dureté, dont elle avait fait preuve à de nombreuses reprises au cours de son règne (envers Mary Stuart et Essex, pour ne citer que ces deux exemples). Deux des trois sommets providentiels de la vie de la Reine sont adroitement mis en scène, et constituent le *climax* de chacune des deux parties : l'accession au trône à la mort de Mary et la victoire sur l'Armada espagnole²⁴. Le premier, touchant la politique intérieure, origine du fameux *Crownation Day*, le 17 novembre, célébré surtout après la mort de la souveraine, et le deuxième établissant le lustre de l'Angleterre vis-à-vis de ses rivaux européens.

La structure de ces deux pièces n'est pas dramatique. Elles sont plutôt composées à la manière des *pageants* célébrant les grands événements de la vie civique et religieuse en épisodes juxtaposés, chacun d'entre eux étant résumé par une sorte de maxime morale destinée à l'édification du public. Elizabeth, écartée de la cour royale, accepte son exil avec résignation, "All that heaven sends is welcome", (333) ; à ceux qui la persécutent elle répond "No man is my foe", (376) ; elle adresse publiquement à Dieu la soumission qu'elle ne veut pas reconnaître vis-à-vis de sa soeur (425-30). A sa sortie de la Tour de Londres, un enfant lui offre des fleurs (775-85) et les citoyens se pressent sur son passage pour l'acclamer (848-65),

²⁰ Ne pas oublier que cette pièce fut un des plus grands succès de Heywood.

²¹ "A virgin and a martyr both I die", *If You...*, 342.

²² Dans la même veine, voir le poème de Ch. Lever, *Queen Elizabeth's Tears*, 1607.

²³ *If You...*, part II, 2423-4.

²⁴ Peut-être Heywood gardait-il le troisième, le *Golden Speech* devant le Parlement en 1601, pour conclure une troisième partie ?

soufflant ainsi leur conduite aux spectateurs de 1605. La pièce est rythmée par des *Dumb Shows*, le dernier dans chaque partie constituant une sorte d'apothéose, dans une alliance du spectacle visuel (défilés reproduisant le *pageant* lors de l'Entrée d'Elizabeth dans Londres avant son couronnement) et sonore (musique ; pour la deuxième partie, l'édition de 1606 fait précéder le triomphe final d'un "A PEAL OF CHAMBERS" en caractères typographiques énormes pour suggérer sans doute le vacarme des tirs de canons propre à soulever l'enthousiasme populaire²⁵.

Ce que je remarquerai particulièrement est cette atmosphère de liesse sur laquelle se termine chaque partie. La première, bien qu'elle consiste majoritairement en la relation des douleurs de "sainte" Elizabeth, est conclue par ces deux symboles des réjouissances populaires, les carillons de cloches, "let bells ring" (1475), et les feux de joie, "Bonfires for ioy of the Newe Queene" (1480, cf. 1493 et 1505). Les termes *joy* et *merry* apparaissent à la fin des deux pièces. Après avoir baisé la Bible offerte par le Lord Mayor, Elizabeth propose ce dernier argument : ce Livre est source de joie et de bonheur :

Who lookes for ioy, let him this booke adore
.....
Who builds on this, dwel's in a happy state,
This is the fountaine cleere imaculate
That happy yssue that shall us succeed...²⁶

Le clown de la deuxième partie se permet, dans l'enthousiasme provoqué par l'accession d'Elizabeth, d'appeler ses concitoyens à être *merry* (1505), le mot clé est prononcé, qui définit par avance la vision fantasmée du règne qui se termine.

De tous ces textes je retire l'impression, sans doute insuffisamment étayée, que les dernières années du règne d'Elizabeth et les premières de celui de Jacques Ier favorisèrent l'éclosion en premier lieu, d'un sentiment de soulagement, en même temps que de nostalgie vis-à-vis d'un règne autoritaire au moment de sa disparition. Mais sa longueur et sa rigueur même lui conféraient les séductions de la légitimité autrefois garantie par l'"Eglise Universelle", tout en constituant en même temps une assurance de non-retour à la "tyrannie

²⁵ Didascalie à la fin de la 1ère partie : "A Sennet. Enter 4 Trumpetors, after them Sargeant Trumpetor with a Mace, after him Purse-bearer, Sussex with the Crown, Howard the Scepter, Constable with the Cap of mayntenance, Shandoyse with the Sword, Tame with the Coller and a George, foure Gentlemen bearing the Canapy over the Queene, two Gentle-women bearing up the trayne, six gentlemen Pensioners, the Queene takes state", 1511-17. Dans la version longue de 1633 de la deuxième partie, défilé de l'armée de Sir Francis Drake, 2856-8.

²⁶ 1587, 1593-5.

papiste" et, par le fait même, de paix civile. Cette religion de *Merry England* peut être également vue comme une fuite (*escapism*), qui fait suite dans sa forme artistique à la littérature hagiographique produite pendant le règne - relation qui est bien résumée par le titre du poème de Dryden, *Astraea Redux*. Mais l'image de *Olde Queene Bessy* mangeant du rosbif et buvant un bon coup de bière anglaise préfigure peut-être aussi un nationalisme isolationniste peu attirant qui, au XIXe siècle, prendra quelquefois le nom de *jingoism*.

D'une ambivalence à une autre...les mots ne sont pas coupables, *merry* pas plus qu'un autre ; mais il est piquant de noter qu'elle a favorisé la constitution du consensus historique de l'*Anglican Settlement* qui, comme tous les consensus, est assis sur une profonde et dangereuse équivoque.

Jean-Paul Débax
Université Toulouse-le-Mirail

Le tutoiement et le vouvoiement dans les pièces de Shakespeare et leur équivalent dans le langage canin¹

Tutoiement et vouvoiement hiérarchiques

Comparer les pièces de Shakespeare et le langage canin semble relever du paradoxe, et pourtant un parallèle peut être établi entre ces deux mondes, le point de rencontre étant la notion de hiérarchie.

Comme l'homme, le chien vit en société : dans le cas du chien, on parle de meute. Or toutes les sociétés, humaines ou animales, sont confrontées aux mêmes types de problèmes. Il faut prendre des décisions au nom du groupe pour la collecte des ressources, alimentaires ou autres, et leur répartition entre les différents membres ; pour la défense des individus, des biens et du territoire ; pour la continuité du groupe social à travers la reproduction et l'éducation des jeunes. Chez l'être humain ces décisions peuvent être prises en commun selon un schéma démocratique, mais le pouvoir est plus souvent délégué à un chef – qu'il occupe cette fonction de par sa naissance, qu'il se soit imposé comme tel par la force ou qu'il ait été élu par ses pairs –, et la majeure partie de la population applique les décisions venues d'en haut. C'est selon ce schéma que fonctionnent les sociétés canines.

L'Angleterre de la Renaissance a en commun avec les meutes de chiens son organisation strictement hiérarchique. Les relations sociales s'organisent en une pyramide ayant le souverain au sommet et le peuple à la base, tandis qu'une classe intermédiaire comportant elle-même plusieurs degrés fait la jonction, soumise au roi mais dominant le peuple. Dans une meute on distingue de même des dominants et des dominés, avec un chef, le chien « alpha », dont tous reconnaissent l'autorité, un ou plusieurs « oméga » situés tout en bas de la hiérarchie, et une série de chiens de dominance intermédiaire s'échelonnant entre ces deux extrêmes.

¹ Cet article est dédié à Myra, grâce à qui je me suis intéressée au langage canin qu'elle manie avec tant de brio. Le rapprochement avec les pronoms personnels est né d'une remarque de Jean-Louis Duchet. Lors d'un colloque de diachronie de l'ALAES, j'avais présenté l'évolution du tutoiement dans ses différentes fonctions. Le soir, comme je sortais, avec Myra en laisse, du restaurant où nous avions dîné, un labrador mâle qui entraît au même moment s'est intéressé de trop près à elle et s'est attiré une remontrance que Jean-Louis Duchet, reprenant un terme dont je m'étais servie dans la journée, a caractérisé en riant de « tutoiement émotionnel ». Poursuivant la réflexion à partir de là, j'ai constaté de nombreux autres points de contact entre ces deux langages.

Pour que le modèle hiérarchique puisse fonctionner il faut que le statut de chacun se reconnaisse à des signes extérieurs, de manière à ce que l'on sache, en présence d'un individu donné, s'il faut lui témoigner de la déférence ou au contraire en attendre. L'adoption de l'attitude correcte vis-à-vis des supérieurs comme des inférieurs renforce la hiérarchie existante et donc la cohésion d'une société de ce type. Le statut social est exprimé par des signaux de nature très diverse. Le souverain s'impose comme tel aux yeux de tous par la cour qui l'entoure, par le luxe au milieu duquel il vit, par son trône, par sa couronne et son sceptre. Les aristocrates se distinguent des paysans par leur mode de vie, leur costume, leurs manières. Chez les chiens, de même, dominants et dominés se reconnaissent d'un seul coup d'œil à leur comportement.

Parmi les marqueurs de statut social, il en est qui sont de nature linguistique. Dans l'Angleterre de la Renaissance l'utilisation du pronom de deuxième personne répond à des contraintes hiérarchiques. La langue de cette époque se situe à une étape intermédiaire d'une évolution qui mène du tutoiement généralisé de l'époque vieil-anglaise au vouvoiement généralisé de l'anglais contemporain : la distinction hiérarchique par le pronom de deuxième personne, apparue en moyen-anglais, s'efface progressivement entre le XIII^e et le XX^e siècle. A la Renaissance tutoiement et vouvoiement se répartissent le terrain en fonction du statut social des interlocuteurs. Un supérieur tutoie un inférieur, lequel répond en le vouvoyant. Les égaux se vouvoient s'ils sont de rang élevé, et se tutoient entre personnes de basse condition. Le vouvoiement traduit la déférence que l'on doit à un supérieur et que les personnes courtoises accordent aussi à leurs égaux. Inversement, celui qui utilise le tutoiement refuse à son interlocuteur le respect qu'impliquerait le vouvoiement. Le vouvoiement est réciproque entre doge et sénateur :

Le doge : I did not see you; welcome, gentle signor. (*Othello* I, 3, 50)

Brabantio : Good your grace, pardon me. (*Othello* I, 3, 52)²

Les deux personnages appartiennent à l'aristocratie et la politesse impose au doge, quoique de rang plus élevé, de vouvoyer le vieux sénateur. Au contraire la supériorité sociale de

² Les pièces de Shakespeare sont citées dans l'édition New Penguin Shakespeare.

Roderigo, riche aristocrate, sur Iago, qui vit à ses dépens, se marque par une différence de pronoms dans les premières répliques qu'ils échangent.³

Roderigo

I take it much unkindly
That thou, Iago, who hast had my purse
As if the strings were thine, shouldst know of this.

Iago

'Sblood, but you will not hear me! (*Othello* I, 1, 1-4)

Le vouvoiement d'un supérieur relève d'une contrainte sociale mais n'est pas toujours accompagné de respect. Lorsque le lieutenant Cassio s'adresse au « clown », représentant des classes populaires, celui-ci feint de ne pas comprendre sa question, laissant entendre qu'elle est mal formulée. La différence de statut hiérarchique ne l'empêche pas de s'amuser aux dépens de son interlocuteur, mais ne l'autorise pas à laisser de côté le vouvoiement.

Cassio

Dost thou hear, mine honest friend?

Clown

No, I hear not your honest friend; I hear you. (*Othello* III 1 21-22)

Des phénomènes comparables à l'utilisation hiérarchique des pronoms se rencontrent chez le chien. Bien entendu, les chiens ne parlent pas une langue articulée dotée d'une grammaire et de pronoms personnels. Ils ont cependant un langage, si l'on applique ce terme à tout système de signes servant à la communication. Ce langage comporte des marqueurs linguistiques de la hiérarchie qui, comme le tutoiement et le vouvoiement de l'époque élisabéthaine, expriment la supériorité et l'infériorité de rang social ou, en termes d'éthologie canine, la dominance et la soumission. Le langage canin étant formé de postures autant sinon plus que de sons, la plupart de ces marqueurs sont visuels. Une position élevée dans la hiérarchie se traduit par une position élevée dans l'espace. Le chien dominant a seul accès aux lieux situés en hauteur. Il se redresse pour paraître plus grand, pointe les oreilles et lève la queue, il se tient au-dessus du dominé, pose le museau ou la patte sur lui et peut même le renverser. Au contraire le chien soumis traduit son infériorité hiérarchique par une position basse dans l'espace. Ramassé sur lui-même, il se fait aussi petit que possible. Il a la tête plus basse que la ligne du dos, les oreilles couchées, la queue entre les jambes, le corps

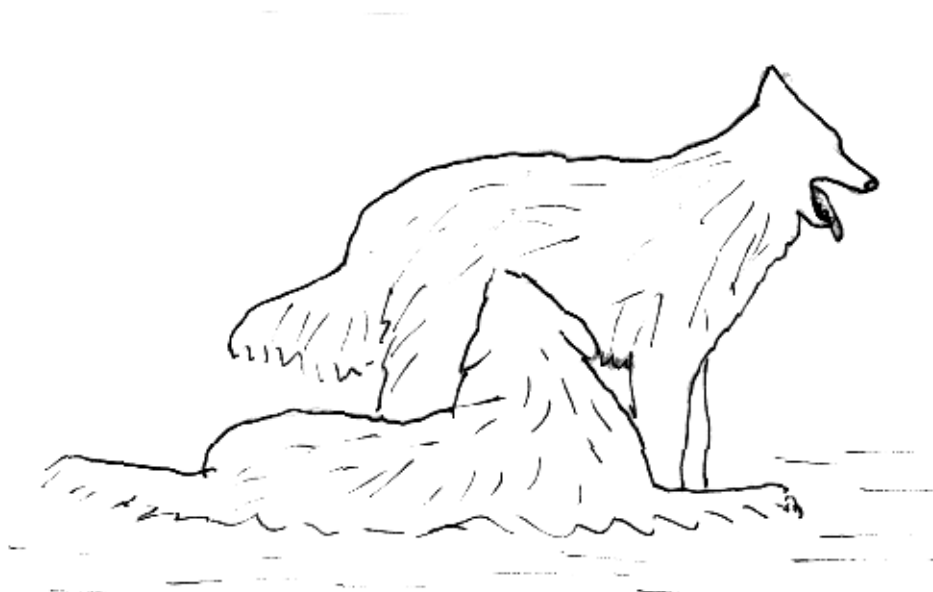
³ L'emploi que ces deux personnages feront du tutoiement et du vouvoiement dans la suite de la pièce sera beaucoup plus complexe, car dans la plupart des répliques une nuance émotionnelle viendra modifier les données provenant du rang social.

recroquevillé ; dans les cas extrêmes il rampe ou se couche sur le dos. D'autres signaux de dominance s'apparentent à la menace. Le dominant regarde l'autre chien droit dans les yeux, retrousse les babines, grogne, le saisit par la nuque. Le dominé détourne le regard, ses babines sont lisses, il se tait ou gémit, et lèche le dominant.⁴ Si les chiens devaient se battre pour établir une hiérarchie au sein de la meute, les plus dominants seraient couverts de blessures invalidantes. C'est pourquoi le combat est remplacé par des postures ritualisées qui permettent d'instaurer des rapports de dominance en limitant les risques de blessures.

Les dessins ci-dessous représentent les attitudes caractéristiques de deux femelles berger belge, Myra (dominante) et Rita (soumise), excellentes amies parce que de caractère complémentaire.

Dessin 1

Rita étant couchée, Myra vient se placer au-dessus d'elle et lui rappelle sa supériorité hiérarchique en adoptant une position haute.⁵ On notera l'orientation des oreilles, dressées chez la dominante et couchées chez la dominée, et l'indifférence apparente de Myra opposée à l'intérêt que manifeste Rita.

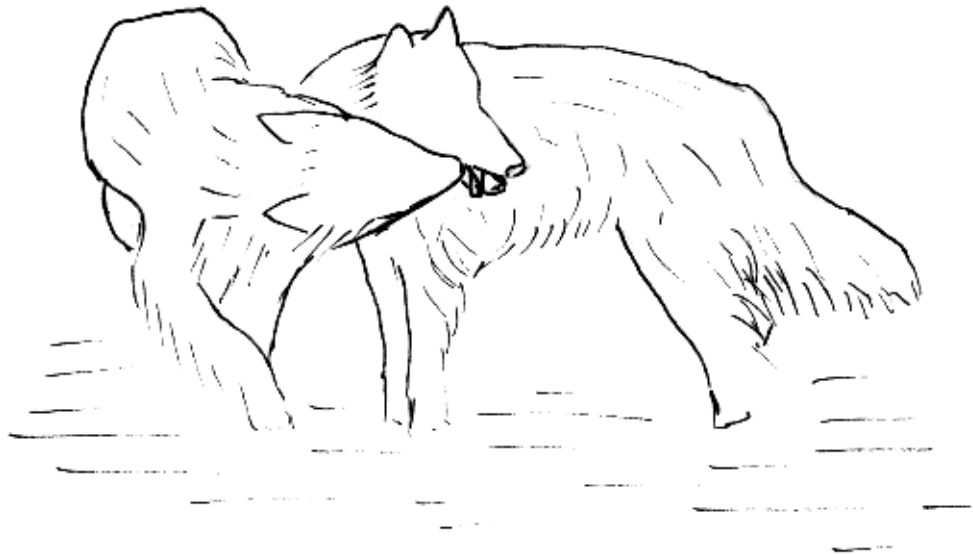


⁴ Certains de ces traits se retrouvent dans les sociétés humaines fortement hiérarchisées. Le souverain s'assied sur un trône élevé qui repose sur une estrade, il se tient droit et regarde ses sujets dans les yeux, tandis que ceux-ci s'inclinent, voire s'agenouillent, baissent les yeux, lui baisent la main. Ils s'adressent à lui d'une voix basse et humble, modèrent leurs mouvements et ne se permettent pas de le toucher en dehors de certains gestes ritualisés, tandis que le chef n'hésite pas à élever la voix et peut bousculer un subordonné sans craindre de représailles. On trouvera des illustrations des signaux de dominance et de soumission chez le chien dans les ouvrages suivants : Roger Abrantes, *Dog Language, An Encyclopedia of Canine Behaviour*, Naperville (Ill.) : Wakan Tanka Publishers, (1997) 2001. Stanley Coren, *Comment parler chien, Maîtriser l'art de la communication entre les chiens et les hommes*, Paris : Payot (2000) 2001. Frauke Ohl, *Comprendre le langage des chiens, apprendre à reconnaître les expressions et les attitudes corporelles du chien*, Albeck bei Ulm : Ulmer (1999) 2002. V. Rossi, *Le langage du chien, le connaître, le comprendre, l'éduquer*, Paris : Editions De Vecchi, 2001.

⁵ C'est pourquoi, lorsque le dominant est couché et qu'un dominé s'approche, il s'empresse de se lever pour ne pas se retrouver en position d'infériorité, au sens le plus littéral du mot « position ».

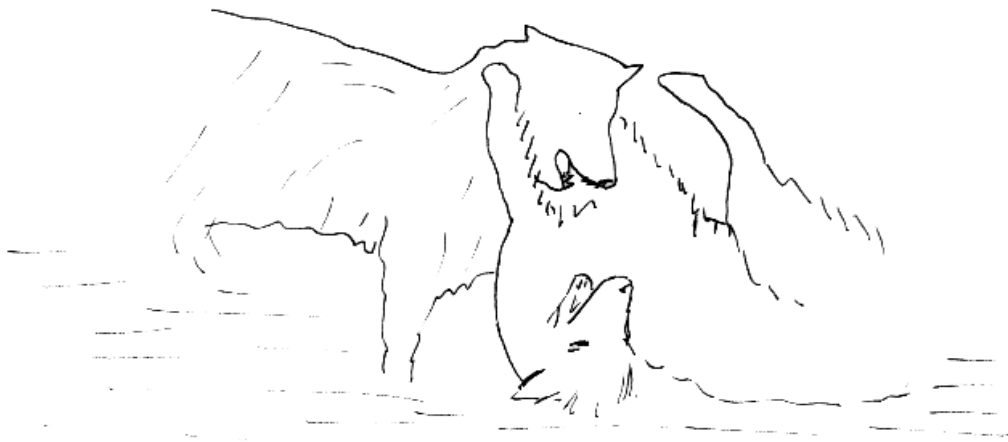
Dessin 2

Lécher délicatement les babines du dominant est une marque de soumission active : Rita prend l'initiative de l'acte de soumission tandis que Myra reçoit cet hommage en détournant la tête d'un air dédaigneux. La position de la tête et des oreilles différencie dominante et dominée.



Dessin 3

Myra renverse Rita. C'est un jeu agréable pour les deux partenaires, car un chien de caractère soumis prend autant de plaisir à se faire renverser qu'un chien dominant en éprouve à le mettre à terre.



Dessin 4

Un chien peut se soumettre en se couchant de lui-même sur le dos, sans attendre que le dominant le renverse. Ici, cependant, c'est la dominante qui adopte cette position au cours d'un jeu, pour laisser un peu gagner sa partenaire une fois que la hiérarchie est parfaitement en place.



Les relations d'égalité entre chiens sont plus tendues, car en l'absence de rapports hiérarchisés l'équilibre est précaire ; c'est pourquoi les chiens de même niveau de dominance ont tendance à s'éviter ou, s'ils sont forcés de se fréquenter, à user de « précautions oratoires » correspondant au vouvoiement réciproque des personnages de rang élevé dans les pièces de Shakespeare.

Myra et Pin-up, dominantes toutes les deux, sont des amies de longue date. Pin-up est une croisée terre-neuve trop lourde pour que Myra puisse s'imposer à elle par la force, et Myra est trop agile pour que Pin-up ait une chance de la renverser. Leur manière de s'aborder montre qu'elles n'ont pas pu établir de hiérarchie bien marquée. Lorsqu'elles se rencontrent au cours d'une promenade elles courent d'abord joyeusement en direction l'une de l'autre, puis s'arrêtent soudain à mi-chemin et restent immobiles un moment, debout ou même couchées, avant de se rapprocher à un rythme plus lent. Au contraire lorsque Myra aperçoit un chien qu'elle domine elle se précipite sur lui et le renverse avec enthousiasme sans marquer de temps d'arrêt, sachant qu'il ne se formalisera pas de ce traitement.

On peut rapprocher du tutoiement d'égalité entre personnes de basse condition les rapports détendus des chiots et des jeunes chiens, qui pensent plus à jouer qu'à affirmer leur statut social et qui ne témoignent pas plus de respect à leurs camarades qu'ils n'en attendent d'eux.

Tutoiement et vouvoiement émotionnels

Lorsque intervient un sentiment violent – parfois l’amour, souvent la colère – les rapports hiérarchiques sont bouleversés, la politesse est oubliée, tutoiement et vouvoiement sont utilisés à contre-emploi. Dans les pièces de Shakespeare le tutoiement intervient alors entre égaux de rang élevé ainsi que d’inférieur à supérieur. De supérieur à inférieur, en l’absence d’un troisième pronom plus familier que le tutoiement, ce changement de ton ne pourra être marqué que par le vouvoiement.⁶

Le « tutoiement canin » s’emploie lui aussi lorsqu’une émotion violente fait oublier les règles de la politesse vis-à-vis d’un supérieur ou d’un égal. Cependant, comme dans le langage canin la hiérarchie ne s’exprime pas à travers un système binaire, la colère vis-à-vis d’un inférieur ne se traduira pas par un équivalent du vouvoiement shakespearien mais par une sorte de tutoiement exacerbé.

Le tutoiement de mépris, caractéristique des scènes de provocation, revient à refuser au tutoyé le statut qui justifierait un vouvoiement de politesse. Le tutoyé a le choix entre deux attitudes. S’il garde assez de sang-froid pour vouvoyer, si blessantes que soient ses paroles, l’agressivité de son adversaire est inhibée et les épées restent au fourreau. S’il répond au tutoiement par un autre tutoiement, les coups ne sont pas loin. Dans la première scène de *Midsummer Night’s Dream*, le vouvoiement imperturbable de Lysander face aux provocations de son rival exaspère par cela même qu’il rend le combat impossible :

Demetrius

...Lysander, yield
Thy crazèd title to my certain right.

Lysander

You have her father’s love, Demetrius –
Let me have Hermia’s. Do you marry him.

Le père

Scornful Lysander...
(*A Midsummer Night’s Dream* I, 1, 91-95)

Lorsque les deux rivaux se rencontrent dans les bois et se disputent, cette fois, les faveurs d’Helena, c’est au tour de Lysander de provoquer avec un *thou* que Demetrius contre par un *you* dédaigneux :

⁶ Dans un système binaire, c’est le changement en tant que tel qui est significatif. Dans un texte en caractères romains les italiques servent à la mise en relief, mais lorsque le texte est en italiques la mise en relief se fait par des caractères romains.

Lysander

Demetrius, I will keep my word with thee.

Demetrius

I would I had your bond; for I perceive
A weak bond holds you. (*Hermia retient Lysander*)
(*A Midsummer Night's Dream* III, 2, 266-68)

Quelques répliques plus loin, tous deux échauffés au même degré, ils partent à la recherche d'un lieu propice au combat en se tutoyant réciproquement :

Lysander

Now follow – if thou darest...

Demetrius

Follow? Nay, I'll go with thee, cheek by jowl.
(*A Midsummer Night's Dream* III, 2, 336-37)

Le tutoiement est particulièrement spectaculaire lorsqu'il s'adresse à un supérieur. Sous le coup de l'indignation la suivante de Desdémone tutoie Othello, mari de sa maîtresse, supérieur hiérarchique de son mari, gouverneur de l'île et détenteur de toute autorité civile et militaire, lorsqu'il lui révèle qu'il a assassiné sa femme parce qu'elle lui était infidèle :

Othello

She turned to folly; and she was a whore.

Emilia

Thou dost belie her, and thou art a devil.

Othello

She was false as water.

Emilia

Thou art rash as fire to say
That she was false. O, she was heavenly true! (*Othello* V, 2, 133-36)

Macduff tutoie et méprise le fils du roi défunt, choqué d'abord de sa méfiance :

Fare thee well, lord!
I would not be the villain that thou think'st
For the whole space that's in the tyrant's grasp
And the rich East to boot. (*Macbeth* IV, 3, 34-37)

Puis indigné d'apprendre que l'héritier légitime du trône serait pire que l'usurpateur :

Fit to govern!
No, not to live! [...]
Fare thee well!
These evils thou repeat'st upon thyself

Hath banished me from Scotland. (*Macbeth* IV, 3, 102-13)

A ce tutoiement d'un inférieur Othello répond par le vouvoiement, reconnaissant implicitement que sa conduite justifie ce mépris :

Emilia

Do thy worst,
This deed of thine is no more worthy heaven
Than thou wast worthy her.

Othello

Peace, you were best. (*Othello* V, 2, 158-60)

Au contraire Malcolm tutoie Macduff, car il ne s'est accusé de tant de vices que pour le mettre à l'épreuve :

Macduff, this noble passion,
Child of integrity, hath from my soul
Wiped the black scruples, reconciled my thoughts
To thy good truth and honour. (*Macbeth* IV, 3, 114-17)

Lorsqu'un supérieur malmène un inférieur, il exprime l'intensité de sa colère par le vouvoiement. Petruchio injurie son domestique dans un élan de colère accompagné de vouvoiement. Dès qu'il se calme suffisamment pour lui demander des explications il revient au tutoiement :

Petruchio

You peasant swain, you whoreson malt-horse drudge !
Did I not bid thee meet me in the park
And bring along these rascal knaves with thee?
(*The Taming of the Shrew* IV, 1, 115-17)

On retrouve ces différents cas de figure dans les relations entre chiens. Lorsque deux chiens se querellent, chacun voulant dominer l'autre et tous deux prêts à soutenir leurs prétentions, à chaque revendication du premier le second réplique du tac au tac dans un enchaînement de postures, mimiques faciales, grognements, agression verbale, pour finir par un corps à corps si nécessaire, jusqu'à ce que la supériorité de l'un éclate et que l'autre se soumette. L'affrontement entre Demetrius et Lysander, qui commence par des paroles blessantes assaisonnées de tutoiement et devrait culminer dans un duel, traduit ce schéma sur le plan humain.

Dans le dessin ci-dessous Pearl, golden retriever, se rebiffe contre Myra, la dominante, dans un contexte de jeu. Les deux chiennes se font face en position haute, dressées sur les pattes arrière, les dents découvertes, et s'insultent, utilisant toutes les deux les signaux linguistiques de la dominance, le « tutoiement canin ». Le conflit n'a cependant rien de sérieux puisque le troisième chien présent ne manifeste ni inquiétude ni désir de se joindre à la mêlée.

Dessin 5



Parfois il ne s'agit pas d'un jeu. Maël, le fils de Myra, n'était pas encore correctement hiérarchisé à deux mois et demi et refusait toute domination. Il n'a donc pas hésité à « tutoyer » violemment sa mère pour essayer de s'approprier son nerf de bœuf. La queue dressée, les oreilles droites, il a esquissé une attaque à coups de dents dans le vide en la menaçant féroce de la voix. Myra a répondu à cette remise en question de sa position avec la même violence de langage, en se plaçant au-dessus de son fils pour marquer sa supériorité. Une fois la hiérarchie établie elle s'est contentée de grogner pour tenir Maël à distance du nerf de bœuf : le rappel à l'ordre d'un inférieur qui s'accepte comme tel a recours à un vocabulaire moins violent que le conflit pour le pouvoir.

Il arrive parfois que ce soit le dominant qui essaie de prendre l'os du dominé. Un chef canin n'est pas un tyran et il doit respecter les règles de la meute. L'une de ces règles dit que

l'os d'un autre chien est sacré, quel que soit le rang respectif des intéressés. Le dominé à qui le dominant cherche à voler son bien adopte une attitude menaçante et tous les signes du « tutoiement », mais une fois l'os rongé il se livre à un rituel de soumission démontrant que, malgré cette défense ponctuelle de ses droits, il n'a pas l'intention de se poser en « challenger ». Dans ces altercations où le dominant outrepassé ses droits et où le dominé le lui fait remarquer, le rang du chef n'est pas remis en question de façon définitive. De même Emilia, sans pour autant pardonner l'assassinat de sa maîtresse, aurait vite cessé de tutoyer Othello si leurs relations n'avaient pas été interrompues par la mort. Macduff, malgré le mépris qu'il éprouvait pour Malcolm, serait revenu au vouvoiement s'il avait dû passer quelque temps en sa compagnie.

Le choix du pronom – le vouvoiement exprimant le respect, le tutoiement une familiarité facilement méprisante – joue un rôle de premier plan dans les relations conflictuelles entre les sexes. Proteus cherche à gagner l'amour de Silvia d'abord par la persuasion, puis par la force ; d'abord en la vouvoyant, puis en la tutoyant :

Proteus

Nay, if the gentle spirit of moving words
Can no way change you to a milder form,
I'll woo you like a soldier, at arms' end,
And love you 'gainst the nature of love – force ye.

Silvia

O heaven!

Proteus

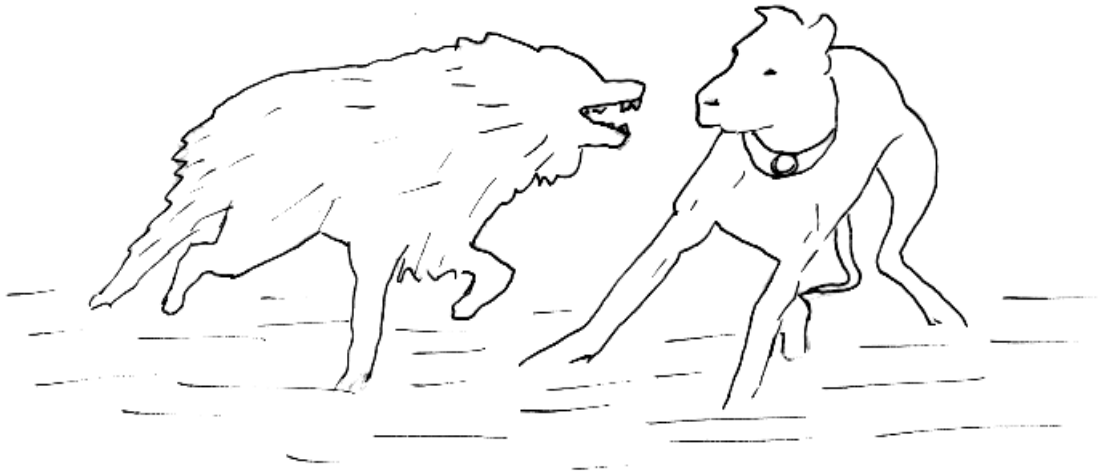
I'll force thee yield to my desire.
(*The Two Gentlemen of Verona* V, 4, 55-59)

Le dessin ci-dessous représente un équivalent de cette scène dans les relations entre chien et chienne. Diego, un dogue argentin, est tombé amoureux de Myra et, après avoir l'avoir reniflée – ce qui reste dans les limites d'un flirt respectueux – s'enhardit et lui adresse, en langage canin, les paroles mêmes de Proteus à Silvia : « I'll force thee yield to my desire ». Myra, cependant, est d'une autre trempe que Silvia et ne se contente pas d'un gémissant « O heaven ! ». Il faut se tourner vers *A Midsummer Night's Dream* pour trouver la traduction de la réponse qu'elle fait à Diego :

Hermia

Out, dog! Out, cur! Thou drivest me past the bounds
Of maiden's patience. (III, 2, 65-66)

Dessin 6



C'est en ces termes que Hermia s'adresse à Demetrius, qui la courtise contre son gré et qu'elle soupçonne par dessus le marché d'avoir tué son fiancé. Au tutoiement furieux de la femme qui se refuse répond le vouvoiement apaisant de l'amoureux éconduit :

You spend your passion on a misprised mood. (III, 2, 74)

Comme Demetrius, Diego se garde de répondre au tutoiement par un autre tutoiement. Il était dans son tort, et d'ailleurs un mâle qui se respecte n'injurie pas une femelle. Il se soumet donc provisoirement, ce qui ne l'empêchera pas de répéter son geste inconvenant quelques minutes plus tard. Le langage corporel des deux interlocuteurs est particulièrement théâtral. Tout le corps de Myra est tendu vers l'adversaire ; ses babines sont retroussées et ses dents découvertes, ses oreilles plaquées contre la tête pour les protéger des coups de dents : elle est prête à l'attaque, ou du moins elle cherche à le faire croire. Diego plie devant elle, la queue entre les jambes. Quoique beaucoup plus grand qu'elle, il paraît à peine plus haut. Ses babines sont lisses, et sa bouche fermée ne laisse pas voir ses dents. La diagonale identique des deux corps, l'un tendu vers l'avant et l'autre, en réaction, vers l'arrière, illustre ce dialogue de façon remarquable.

Au-delà du tutoiement et du vouvoiement

On pourrait supposer que tutoiement et vouvoiement se répartissent l'ensemble des répliques d'un dialogue. Il existe pourtant une troisième option : le refus de choisir entre ces deux alternatives, lorsque les significations associées à l'une comme à l'autre ne correspondent pas à l'image que le locuteur cherche à donner de lui-même.

La rencontre entre Pompée et les triumvirs dans *Antony and Cleopatra*, au cours de laquelle se discutent les conditions d'un traité de paix, illustre l'agressivité du tutoiement, le caractère lénifiant du vouvoiement, et la possibilité d'une voie moyenne. Octave prend position dès les premiers mots par un tutoiement d'intimidation :

[...] therefore have we
Our written purposes before us sent,
Which if thou hast considered, let us know
If 'twill tie up thy discontented sword [...]
(*Antony and Cleopatra* II, 6)

Pompée fait une réponse adroite qui ne contient aucun pronom de deuxième personne. Il ne relève pas la provocation et le tutoiement qui la véhicule, mais il évite aussi d'adopter, avec le vouvoiement, un ton ouvertement conciliant qui le mettrait en position de faiblesse. Octave, pacifié par cette attitude prudente mais ferme, reconnaît à Pompée le statut d'interlocuteur à part entière en le vouvoyant (« Take your time ») : les conditions du traité peuvent désormais être négociées. C'est alors qu'Antoine jette une note discordante par un tutoiement querelleur que Pompée ne peut se permettre d'ignorer :

Antoine
Thou canst not fear us, Pompey, with thy sails.
Pompée
At land, indeed,
Thou dost o'er-count me of my father's house.

Lépide s'interpose promptement, et son vouvoiement calme les esprits échauffés :

Lépide
Be pleased to tell us –
For this is from the present – how you take
The offers we have sent you.

Le vouvoiement se poursuit pendant le reste de la scène, et l'alliance peut se conclure dans un climat de concorde.

Comme Pompée, Myra s'est trouvée dans une situation où tutoiement et vouvoiement étaient tous deux dangereux, et comme lui elle a su les éviter l'un et l'autre. Une chienne berger allemand du nom de Papatte, n'ayant jamais été lâchée avec d'autres chiens, agressait « préventivement » ceux qui passaient à sa portée, sûre qu'ils avaient l'intention de l'attaquer. Pour qu'elle comprenne que les relations entre chiens ne sont pas faites que d'agression elle a été mise en contact avec Myra, chienne remarquablement équilibrée. Lors de leur première rencontre sans laisse Papatte s'est jetée sur Myra et l'a saisie à la nuque en grognant féroce. Myra n'a pas voulu se soumettre – coucher les oreilles, s'aplatir, se renverser sur le dos... – car elle est foncièrement dominante, et d'ailleurs avec un congénère maîtrisant mal le langage canin la soumission aurait pu être dangereuse. Elle n'a pas non plus voulu prendre le risque d'une bagarre, et n'a donc pas répondu agressivement – en grognant plus fort que son adversaire, en se dégageant et en cherchant à la saisir à son tour. Comme Pompée, elle a soigneusement évité aussi bien le vouvoiement que le tutoiement, les signaux de soumission comme ceux de dominance. Elle est restée immobile, figée, pendant de longues secondes, jusqu'à ce que Papatte se décide à la lâcher et à faire un pas de côté. Elle s'est alors éloignée lentement, en évitant tout mouvement brusque tant qu'elle se trouvait à l'intérieur du périmètre de sécurité de l'autre chienne. Par cette attitude elle a rassuré Papatte⁷ en lui montrant qu'elle n'avait pas l'intention de l'attaquer, sans pour autant lui laisser penser qu'elle était plus faible qu'elle et pourrait constituer une proie facile. Une fois ce point acquis, Myra a pu affirmer sa dominance lorsqu'elles se sont retrouvées ensemble dans un passage étroit et que Papatte l'a agressée pour exiger le droit de passer la première – de même que Pompée a pu se permettre de répondre à une agression caractérisée, après qu'un premier discours diplomate lui avait acquis le bon vouloir de ses autres adversaires.

Conclusion

Le langage canin et le tutoiement shakespearien s'éclairent mutuellement. Des moyens linguistiques différents expriment les mêmes notions dans des situations analogues. Le langage canin est peu complexe et sans ambiguïté. Lorsqu'on connaît le code, il n'est pas

⁷ Sur les « signaux d'apaisement » voir Turid Rugaas, *On Talking Terms With Dogs: Calming Signals*, Hanalei, USA, 1997, qui en donne un catalogue et un mode d'emploi.

difficile d'en interpréter les manifestations. La notion de hiérarchie est cependant devenue suffisamment étrangère à nos mœurs pour que le parallèle avec les rapports sociaux au sein de la société élisabéthaine tels qu'ils sont exprimés par les pronoms de deuxième personne ne soit pas inutile pour comprendre ce qui se passe dans les relations entre chiens. La signification du tutoiement et du vouvoiement en anglais élisabéthain est difficile à appréhender parce que les valeurs possibles, sociales et émotionnelles, sont nombreuses et que la langue ne possède que deux pronoms pour les exprimer. La comparaison avec un système plus simple comme le langage canin est souvent éclairante.⁸ Indépendamment de cela, la mise en parallèle de deux modes d'expression si différents dans leur structure et pourtant, sur ce point du moins, si proches par leur fonctionnement amène à une prise de conscience de certaines similitudes fondamentales qui unissent l'animal et l'homme.

Colette Stévanovitch
Université de Nancy II

⁸ C'est en revenant sur la scène du traité entre Pompée et les triumvirs après avoir été témoin de la rencontre entre Myra et Papatte que j'ai soudain compris la signification de cette absence de pronom que j'avais trouvée si frustrante lors d'une première étude.

Thomas Adams: Bounded in a Nutshell yet a King of Infinite Space

What little is known of the life of the seventeenth-century divine Thomas Adams is largely derived from the title-pages of his works, and their dedications.¹ His dates of study at Cambridge are recorded: he matriculated from Trinity College in 1597-8, graduated B.A. from Clare College in 1601-2, and took his M.A. in 1606.² His publications are dated from 1612, the sermon entitled *The Gallants Burden*, to 1633, his great work of exegesis *A Commentary ... vpon the Divine Second Epistle Generall, ... written by ... S^t. Peter*, and finally to 1652, the sermons *God's Anger* and *Man's Comfort*.³ His dedication to this last book refers to his 'necessitous and decrepit Old age'. He calls himself on the title-page of his lenten sermon, *The Gallants Burden*, 'Preacher of Gods Word at Willington in Bedford-shire'; but it, like other sermons of his, was 'preached at Paules Crosse', and since he had the distinction of listeners in London he was not confined to Willington, a parish which, as late as the mid-

¹ Thus also Joseph Angus, 'Memoir of the Rev. Thomas Adams', in his modernized edition of *The Works of Thomas Adams*, Nichol's Series of Standard Divines, Puritan Period, 3 vols. Edinburgh: James Nichol, 1861-1862, III, pp. ix-lvi.

² John and J. A. Venn, eds. *Alumni Cantabrigienses*, 2 parts in 10 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1922-1954, I, i, 6.

³ *STC* [that is, A. W. Pollard and G. R. Redgrave, eds, *A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, & Ireland and of English Books Printed Abroad 1475-1640*, 3 vols, second edn revised and enlarged by W. A. Jackson and F. S. Ferguson, completed by Katharine F. Pantzer, London: The Bibliographical Society, 1976-1991] I, 6-7, nos 117 and 108; and Wing [that is, Donald Wing, ed., *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, Ireland, Wales, and British America and of English Books Printed in Other Countries 1641-1700*, 3 vols, second edn revised and ed. by John J. Morrison, Carolyn W. Nelson, and Matthew Seccombe, New York: The Modern Language Association of America, 1982-1994] A 492. Editions of Adams's numerous works are *STC* nos 104-134. 104 is the collection of his writings, *The Workes of Tho. Adams. Being the Summe of his Sermons, Meditations, and other Divine and Morall Discourses. Collected and Published in one intire Volume. With Additions of some New, and Emendations of the Old*, London: Tho. Harper for Iohn Grismand, 1629. Adams's *The White Deuil* was 'Preached at Pauls Crosse, March 7. 1612', though not published till a year later, *The White Deuil, or The Hypocrite Vncased: In a Sermon Preached at Pauls Crosse*, London: Melchisedech Bradwood for Ralph Mab, 1613. *The Gallants Burden*, 'preached at Paules Crosse, the twentie nine of March, being the fift Sunday in Lent 1612', London: W. W[hite] for Clement Knight, 1612. Adams's later works are *A Commentary Or, Exposition vpon The Divine Second Epistle Generall, Written by the Blessed Apostle S^t. Peter*, 2 vols, London: Richard Badger for Iacob Bloome, 1633; and the two sermons, *God's Anger, and Man's Comfort*, London: Tho. Maxey for Samuel Man, 1652 (Wing A 492). *The White Devil* is, of course, his best-known sermon because John Webster used, probably a little earlier, the same title, *The White Diuel, or, The Tragedy of Paulo Giordano Vrsini, Duke of Brachiano, With The Life and Death of Vittoria Corombona the famous Venetian Curtizan*, London: N. O[kes] for Thomas Archer, 1612 (*STC* 25178); in 'To the Reader' (sig. A2) Webster says that 'it was acted, in so dull a time of Winter', so that it appears to have been acted, though perhaps not published, before Adams preached the sermon.

nineteenth century, contained only 268 inhabitants, nor to Wingrave in Buckinghamshire, of which he became vicar in 1614, and Wingrave together with the hamlet of Rowsham contained 814 inhabitants in the middle of the nineteenth century.⁴ He must always have had an opening to St Paul's; thus he dedicated *The Barren Tree* to 'the reverend and learned, Doctor Donne, Deane of S^t. Pauls, together with the Prebend-Residentiaries of the same Church, 'my very Good Patrons';⁵ and one of the prefaces to his *Workes* of 1629 is dedicated 'To my Dearely Beloved Charge, the Parishioners of Saint Bennets, neare to Pauls Wharfe, London'. His collection *The Happines of the Church* was 'the Summe of diuerse Sermons preached at S. Gregories London: By Thomas Adams, Preacher there'. Of course he had connections also with men of importance in the county; *The Deuills Banket* is dedicated 'To the Verie Worthie and Vertuous Gentleman, Sir George Fitz-Jeoffery Knight, one of his Maiesties Iustices of the Peace and Quorum, in the Countie of Bedford'.⁶

One must therefore not exaggerate the geographical circumscription of Adams's activities as a preacher, however limited the size of his incumbencies may have been. He was well connected and within reach of the metropolitan church of St Paul's and the City churches near it. Nevertheless it is difficult to avoid the impression he gives that he might have said with Hamlet, 'O God, I could be bounded in a nutshell, and count my selfe a King of infinite space.'⁷ Adams navigates the world in his metaphors: while sitting in the nutshell of the study of his modest vicarage his imagination gives him access to infinite space. One such metaphor comes in the dedication (to Sir Henry Marten, Judge of the Admiralty Court and Dean of the Arches Court of Canterbury) of his longest, and almost his last book, the commentary on 2 Peter. The dedication was graced by his printer, Richard Badger, with a fine, historiated capital T:

⁴ Samuel Lewis, ed., *A Topographical Dictionary of England*, 4 vols, seventh edn, London: S. Lewis and Co. Lewis, 1848, IV, 580, Willington; IV, 616, Wingrave.

⁵ Thomas Adams, *The Barren Tree A Sermon Preached at Pauls Crosse* October 26. 1623, London: Aug. Mathewes for Iohn Grismand, 1623. The publishers had their shops in the area round St Paul's, and that may indicate where, in a religious age, Adams's greatest influence lay: for example, Knight and Mab had their shops in St Paul's Churchyard, Grismand 'neere vnto the little North dore of Saint Pauls', later described as in St Paul's Alley and then 'in Iuie Lane', Budge sold books 'at the great South-dore of Paules, and at Brittaines-Burse', all at the centre of the London book trade. Gentlemen as well as ecclesiastics coming to London from their country estates or their parish or cathedral churches, and men with business at Britain's Burse, the New Exchange in the Strand, would see these sermons displayed for sale, and some are likely to have bought what they saw.

⁶ Thomas Adams, *The Deuills Banket*. Described in foure Sermons... *The Sinners Passing Bell*. Together with *Phisicke from Heauen*, London: Thomas Snodham for Ralph Mab (and the second part, STC 126 and cf. STC 110, for Iohn Budge), 1614.

⁷ *Hamlet* II.ii.[263–4]. Quoted from Charlton Hinman, ed., *The Norton Facsimile The First Folio of Shakespeare*, New York: W. W. Norton & Company, 1968, 770 lines 1300–1.

Noble SIR,

The Merchant that hath once put to SEA, and made a prosperous *Voyage*, is hardly with-held from a second *Adventure*. It hath beene my forwardnesse, not without the Instinct of our Heavenly *Pilot*, the most Blessed *Spirit* of God, to make one *Adventure* before: For he that publisheth his *Meditations*, may well be called an *Adventurer*... I am now *put forth* againe, upon the same *Voyage*, in hope of better successe.

That his meditations, his inward-lookings, should have led Adams to set them forth as voyages undertaken by him as if a merchant-adventurer from which, animated by the Holy Ghost, he may perhaps gain spiritual profit, displays a hope of convergency that such distance travelled may be one with remaining still, if not in his country parish, then no further afield than the City of London with its churches, courts of law, and exchanges where traders and merchants meet and speak of richly laden vessels arrived back over the seas, or whose return is hoped for, or despaired of.⁸

Adams's longest use of the metaphor of navigation is in the title and dedication of *The Spirituall Nauigator Bound For the Holy Land. Preached at S^t. Giles without Cripplegate, on Trinity Sunday last, 1615*. The work is dedicated to men described as 'the Truly-Religious': Crashaw, Milward, Davies, and Heling, 'with other worthy *Citizens*':⁹

Gentlemen, Because you haue iust occasion in your calling to deale often with Merchandise,¹⁰ I haue beene bold to call you a little from your Temporall, to a *Spirituall* Traffique: and haue sent you a Christian *Nauigatour, bound for the Holy Land*; who without question will giue you some relations of his Trauells, worthy two houres perusing. You shall finde a whole *Sea* sailed through in a short time; and that a large *Sea*, not a foote lesse then the World. You will say, the description lyes in a little volume: Why, you haue seene the whole world narrow'd vp into a small Mappe. They that haue beene said, after many yeares, at last to compass it, haue not described all coasts and corners of it. Euen their silence hath giuen succeeding generations hope to find out new Lands; and you know, they haue found them. You cannot expect more of two houres discouery, then of seauen yeares. I leaue many things to be descried by others: yet dare promise this, that I haue giuen you some necessary directions for your happiest voyage. Ouer this *glassy Sea*¹¹ you must saile,

⁸ From 1618 to 1623 he held a preachiership of St Gregory's under St Paul's, and this no doubt provided him with more than an occasional reason for being in London.

⁹ Crashaw may have been the clergyman William Crashaw, 1572–1626, father of the poet Richard Crashaw; Davies perhaps the poet John Davies, 1565?–1618, or William Davies who, according to *DNB* [that is, (Sir) Leslie Stephen and (Sir) Sidney Lee, eds, *The Dictionary of National Biography*, 63 vols, London: Smith, Elder, 1885–1900] was a traveller 'fl. 1614'. These 'identifications' are no more than guesses, based on *DNB*. Neither of them was a merchant or had a calling that agrees with the details given in Adams's opening, but in dedications literalness need not be looked for. The other two dedicatees are wholly unidentified even by guessing.

¹⁰ This detail, true perhaps for some of the dedicatees, leads Adams later in this dedication to refer to pirates as 'the Terror of the Exchange'.

¹¹ Adams explains at length what the phrase 'the glassy sea' may mean at pp. 3–10, and continues by explaining how 'sea' means 'the world'. The phrase goes back to Tyndale's wording of Revelation XV.2: 'And I sawe as

you are now sayling. *Truth* be your Card, & the *Holy Ghost* your Pilot. Your Course being so well directed, you cannot possibly make a happier journey. The Hauen is before your eyes, where your Sauour sits with the hand of mercy wafting you to him. You cannot bee *Sea-sicke*, but he will comfort, and restore you. If the Tempest comes, call on him with *Peter, Lord saue vs*; and he will *rebuke the windes and the Seas*; they shal not hurt you. *Storme and tempest*,¹² winds and waters obey his voyce. What Rocks, Gulfes, Swallowes,¹³ and the danger (worse then that is called the Terror of the *Exchange*, the Pyrate; one plague which the Deuill hath added to the Sea, more then Nature gaue it) of that great *Leviathan*, Satan; and other perils that may endanger you, are marked out. Decline them so well as you may; and consider what Prouidence guides your course: this *Sea* is *Before Gods Throne*. Keepe you the Cape of *good Hope* in your eye: and what euer becomes of this weake Vessell, your *Body*; make sure to saue the Passenger, your *Soule*, in the day of the Lord *Jesus*.

That the reality of the Exchange is mentioned is not surprising. Metaphorical mention of the Cape of Good Hope is more so, and later in the sermon he discusses such geographical details again; thus at pp. 26–7:

4. Besides *Rockes*, in the *sea* there be also *gulfes*. In the *Sicilian sea* there is *Scylla*, a great *Rocke*: and *Charybdis*, a place of dangerous swallowes: whereout was drawne that prouerbe. *Incidit in Scyllam, cupiens vitare Charybdim*.¹⁴ Mystically, in

hitt were a glassi see, myngled with fyre, and them that had Gotten victory off the beest, and off his ymage, and off his marke, and off the nombre of his name, stonde on the glassy see, havynge the harpes of God.' I quote W. R. Cooper's only slightly modernized edition for the Tyndale Society of the Worms print of 1526, *The New Testament Translated by William Tyndale*, London: The British Library, 2000, p. 539. The Wycliffite version of Apocalypse 15:2 have *glasen se* (and *glasun se*); Josiah Forshall and Sir Frederic Madden, eds, *The Holy Bible, containing The Old and New Testaments, ... by John Wycliffe and His Followers*, 4 vols, Oxford: University Press, 1850, IV, p. 666. As the text for this sermon Adams quotes the A.V. [that is, The Authorized Version of the Bible, 1611; quoted from Alfred W. Pollard, ed., *The Holy Bible an Exact Reprint in roman type, page for page of the Authorized Version Published in the Year 1611*, Oxford: printed at the University Press; London and New York: Henry Frowde, Oxford University Press, 1911], Revelation 4.6, 'Before the Throne there was a Sea of Glasse like vnto Chrystall', and he adverts to that text as his major theme throughout the sermon. He will probably have known the phrase *the glassy sea* directly or indirectly through one of the many editions of Miles Coverdale's Bible; and so presumably did Milton half a century later, *Paradise Lost*, Book VII line 619, 'On the clear *Hyaline*, the Glassie Sea.'

¹² For '*Peter, Lord saue vs*', cf. Matthew chapter 14, and especially verses 29–30 (A.V.): 'And when Peter was come downe out of the ship, he walked on the water, to go to Iesus. But when he saw the wind boysterous, he was afraid: and beginning to sinke, he cried, saying. Lord saue me.' For 'he will *rebuke the windes and the Seas*', cf. Matthew 8.23–26 (A.V.): 'And when he was entred into a ship, his Disciples followed him. And behold, there arose a great tempest in the Sea, insomuch that the ship was couered with the waues: but he was asleepe. And his Disciples came to him, and awoke, saying, Lord, saue vs: we perish. And he saith vnto them, Why are yee fearefull, O yee of little faith? Then hee arose, and rebuked the winds and the Sea, and there was a great calme.' For 'they shal not hurt you. *Storme and tempest*', cf. Isaiah 29.6, which collocates 'storme and tempest' (A.V.): 'Thou shalt bee visited of the LORD of hostes with thunder, and with earthquake, and great noise, with storme and tempest, and the flame of deuouring fire.'

¹³ *Card* means 'map, chart'. *OED* [that is, James A. H. Murray, Henry Bradley, W. A. Craigie, and C. T. Onions, eds, *A New English Dictionary on Historical Principles*, 10 vols, Oxford: Clarendon Press, 1884–1928, *Supplement* 1932; reprinted as *The Oxford English Dictionary*, 12 vols, in 1933; R. W. Burchfield, ed., *Supplement*, 4 vols, in 1972–1986; all integrated by John A. Simpson and Edmund S. C. Weiner, eds, 20 vols, 1989; all editions published by the Clarendon Press] cites this use s.v. *swallow*, sb.², 2., 'A depth or abyss of water; a yawning gulf; a whirlpool.'

¹⁴ 'Eager to avoid Charybdis you fall into Scylla.' This quotation became proverbial; it is from Walter of Châtillon's epic *Alexandreis* 5, 301 (c. 1178–1184). Marvin L. Colker, ed., *Galteri de Castellione Alexandreis*,

this world there are not onely *Rockes* of *persecution*, but *gulfes* and *swallowes* of *Errors* and *Heresies*. Let vs beware, lest auoiding the one, we be deuoured of the other. There is a perilous *Gulfe* in the *Romane sea*: (too too many of our nation haue found it.) Dangerous swallowes about *Amsterdam*. It is good to flye from the *Gulfe* of *superstition*; but withall to auoide the *swallow* of *separation*. It is ill turning eyther to the *right hand* or to the *left: mediocrity*¹⁵ is the safest way. When *Opinion* goes before vs, it is a great question, whether *Truth* will follow vs. Stragling *Dinahs*¹⁶ seldom returne, but rauish'd home. *Singularity* in conceites concerning matters of *Religion*, are as perilous as to follow a plurality or *multitude* in euill customes. A man may perish as easily in the fair-colour'd waters of *heresie*, as in the mudde of iniquity. What matters it, whether thou be drown'd in faire water or foule, so thou be drown'd[?]¹⁷ Beware of these *gulfes* and *swallowes*.

5. There be *Straites* in the *sea* of this world: those of *Magellan* or *Giberaltare* are less dangerous. The hard exigents¹⁸ of hatred, obloquie, exile, penurie, misery: difficult *Straites*, which all *sea-faring Christians* must passe by to the Haven of blisse.

A little further down the page Adams writes, with reference to the Sermon on the Mount (especially Matthew 7.13–14):

So *worldlings*, that neuer aime or intend for heauen, but to ballace¹⁹ themselues with the wealth of the *world*, from whomsoever, good or bad: or howsoever, by faire

Thesaurus Mundi Bibliotheca Scriptorum Latinorum Mediæ et Recentioris Ætatis, 17. Padua: Antenore, 1978, p.133. Cf. Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, in Iwan von Müller, founding ed., *Handbuch der Altertumswissenschaft*, IX, 2, iii, München: C. H. Beck, 1931, pp. 922-3; Manitius refers to Sir John Edwyn Sandys, 'Notes on Mediæval Latin Authors', *Hermathena*, 12 (1903), 428–40 at p. 438.

¹⁵ *Separation* here is what *OED*, s.v. sense 4., defines as 'in the 17th cent., the body of Protestant nonconformists collectively'. *OED*, s.v. *mediocrity*, sense 1, has 'The quality or condition of being intermediate between two extremes.' 'Now rare' according to that part of the dictionary published in 1906. I believe that sense is now obsolete; but in Adams's use it may be sense 2., 'A middle course in action', and that sense was obsolete even in 1906.

¹⁶ Dinah is Jacob's and Leah's daughter (Genesis 30.21). The princely Shechem lay with Dinah and defiled her, and loving her he wished to marry her subsequently; but Jacob's sons would have none of it because (Genesis 34.31 A.V.), 'they said, Should hee deale with our sister, as with an harlot?' In the account, told in Genesis chapter 34, of how horribly the sons of Jacob dealt with Shechem and his father, honourable men as is made clear, we are never told that Dinah was consulted. The condemnatory word *stragling* is not used of her in the Authorized Version (in which the verb *straggle* or any of its derivatives is not to be found); here the sense is 'straying', a sense not given in *OED* for the verb. Adams likes the word, and uses it in this sermon (p. 23) in characteristic wordplay: 'We are all in this world eyther *Strangers* or *Straglers*. The godly are *strangers* [Adams quotes 1 Peter 2.11, A.V. but not quite literally]... In that true *golden legend* of the *Saints*, it is said of them. *They confessed that they were strangers & Pilgrims on the earth*. The wicked are *straglers* too... yet they must, with *Iudas*, to *their own home*' [Adams has a marginal note to Acts 1.25 on the Apostleship 'from which Iudas by transgression fell, that hee might goe to his owne place']. On *Golden Legend* Adams quotes Hebrews 11.13, and distinguishes playfully the 'true *Golden legend*' that St Paul wrote from the false, i.e. the Roman Catholic *Golden Legend* by Jacob of Voragine]. On Adams's fondness of wordplay more generally, but not on this example, cf. E. G. Stanley, 'Playing upon Words, II', *Neuphilologische Mitteilungen*, 102 (2001), pp. 451–68, at pp. 453–4, 460–3.

¹⁷ The text has a full stop at the end of this question, not a question mark.

¹⁸ This obsolete sense is well defined by Samuel Johnson, ed., *A Dictionary of the English Language*, 2 vols, London: by W. Strahan, for J. and P. Knapton; T. and T. Longman; C. Hitch and L. Hawes; A. Millar; and R. and J. Dodsley, 1755, s.v., 'occasion that requires immediate help.'

¹⁹ Obsolete spelling for *ballast* 'to load, freight (with cargo)'.

meanes or foule, they attaine it; may keepe the broad *Ocean*, and haue *sea-roume* enough. For *broad is the way of destruction, and many there be that keepe it*. But the godly are bound for the *Coast*, that lyes vpon the Cape of *Bona Speranza*, and they must of necessity passe through these *Straights*. *Straite and narrow is the way that leadeth vnto life, and few there bee that finde it*. But if, like those *Argo-nautæ*, wee will saile for the *Golden fleece* of ioy and happinesse, we must be (*militantes inter fluctus*)²⁰ content with hard *Passages*. It is our solid comfort, (as it was fabled of that *Shippe*, that it was made a *starre* in heauen)²¹ that we shall be one day, (*inter sydera triumphantis*)²² *stars fixed in the right hand of God*;²³ and shining for euer in glory. This is the *fifth* danger of our mysticall *sea; straights*.

The grandeur of Adams's metaphorical discourse cannot be demonstrated in full even over such a long stretch of his writings. The mystical purpose of what he says is illumined by the imagery: the realities of this world make the theology palpable. The time-honoured metaphor that mortals here are on pilgrimage towards home, at sea on their way to the celestial haven, is strengthened by topical references. The Straits of Gibraltar, where stood *Calpe et Abyla*, better known as the *Columnae Herculis*, were, of course, referred to by the Ancients, but the Straits of Magellan were newly discovered and named after the discoverer who died in 1521. The Cape of Good Hope or of *Bona Speranza* was often rounded in post-medieval times by voyagers, in the hope of riches on their way to the East and laden with them on their way back to London, as it had not been before. There were many dangers, pirates are mentioned in this sermon, and in Adams's commentary on 2 Peter, he give a combination of such dangers metaphorically without relating them to distant parts.²⁴

Imagine thy selfe a vessell; the sea this world, thy freight *Faith*: there is a man of warre against thee, the barke is diffidence, the souldiours Atheisme, Heresie, Schisme, Prophanesse: the charged Cannons and ordinance are Pride, Lust, Hypocrisie, to which drunkenesse is the master gunner, and gives fire. The Arch-pyrate is the devill, who so violently assaults us, and bords us with his temptations, that often we are fain to blow up our deckes, lose some of our necessary appertenances; glad like the young man in the Gospell, *Relicto syndone fugere*,²⁵ to save our selves, though we leave our case behind us. There be also Rockes of persecutions, and Gulfes of errors, horrible

²⁰ 'Warring men among the billows'; I do not know where the quotation comes from.

²¹ That the *Argo*, the ship of the Argonauts, was stellified is fabled by, among others, C. Julius Hyginus, *Fabula 'Argonautae conuocati'*, XIV.33; see Hygin, *Fables*, Jean-Yves Boriaud, ed. and translator, Paris : Les Belles Lettres, 1997, 18–26 at pp. 25–6.

²² 'Exulting in glory among the stars'; I have not been able to trace the quotation.

²³ Probably in allusion to 1 Peter 3.22.

²⁴ *Commentary ... vpon the ... Second Epistle Generall ... by S^t. Peter*, I, 26.

²⁵ The Authorized Version translates *sindon* by 'linnen cloth'; thus, for the text used here by Adams, Mark 14.51–2: 'And there followed him a certaine yong man, hauing a linnen cloth cast about his naked body, and the yong men laid hold on him. And he left the linnen cloth, and fled from them naked.' The Vulgate has at Marcus 14:52 *at ille reiecta sindone nudus profugit ab eis*, with the variant readings *relicta* and *fugit*; cf. John Wordsworth and Henry Julian White, eds, *Nouum Testamentum Domini Nostri Iesu Christi Latine*, I Quattuor Euangelia, Oxford: Clarendon Press, 1889–1898, p. 260. The variants are relevant only in that they may underlie the version of the Latin used by Adams, which I have not traced.

gulfes in the *sea* of Rome, dangerous swallowes about Amsterdam. When opinion goes before us, it is a great question whether truth will follow us. Looke to thy faith. *Perit navis, si pereat fides*; shipwracke thy faith, and drown thy soul.²⁶

Much simplifying linguistic and literary history of the Renaissance²⁷ stresses the importance for the minds of writers of new-found lands and expanding trade with distant continents. Nearer home, yet within ‘the Confines of Christendome’, abroad or to the west or north not all is inviting: as Adams describes the spiritually and physically unwelcoming scene in a sermon at this point designed to inculcate that people in England should count their blessings and thank God for them, and overlook the high incidence of plagues here:²⁸

Looke round about you, and whiles you quake at the plagues so naturall to our neighbours, blesse your owne safetie, and our God for it. Behold the Confines of Christendome, *Hungarie* and *Bohemia*, infested and wasted with the Turkes. *Italy* groning vnder the slauerie of *Antichrist*; which infects the soule, worse then the *Turke* infests the body.²⁹ Behold the pride of *Spaine*, curbed with a bloody Inquisition. *Fraunce*, a faire and flourishing Kingdome, made wretched by her Civill vnciuill warres.³⁰ *Germany* knew not of long time, what Peace meant: neither is their warre ended, but suspended.³¹ *Ireland* hath felt the perpetuall plague of her Rebellions. And *Scotland* hath not wanted her fatall disasters.³² Onely *England* hath line,³³ like *Gideons* fleece,³⁴ dry and secure, when the raine of Iudgements haue wetted the whole earth. When God hath tossed the Nations, and made them like *a wheele*, and *as the stubble before the winde*, onely *England* hath stooode line *Mount Syon*, with vnmoued firmenesse.³⁵

²⁶ Amsterdam, of course, refers to the Puritans taught by the Calvinists in Holland. ‘Opinion’ here stands for ‘dogma’. No note gives the source of the Latin quotation, and I have not traced it; it seems to be related to I Timothy 1.19 (A.V.): ‘Holding faith, and a good conscience, which some hauing put away, concerning faith, haue made shipwracke.’

²⁷ The word ‘Renaissance’ is now sometimes felt to be an uncomfortable concept, not only by those medievalists who like to speak of the ‘Twelfth-Century Renaissance’, for they may find that their ‘colleagues in fifteenth- and sixteenth-century studies’ have in recent years often used the term ‘the early modern period’; cf. C. Stephen Jaeger, ‘Pessimism in the Twelfth-Century “Renaissance”’, *Speculum*, 78 (2003), pp.1151–83.

²⁸ Thomas Adams, *The Sinners Passing Bell. Or A complaint from Heauen for Mans Sinnes*, the fifth sermon in the volume *The Deuills Banquet*, sig. Cc4–L14, at pp. 249–50.

²⁹ That is, the Pope and all he stands for; with wordplay on ‘infects’ and ‘infests’.

³⁰ *OED* s.v. *uncivil*, 5., gives the sense, ‘Not in accordance with civic unity; contrary to civil well-being.’ Adams uses the adjective conjoined incongruously with *civil war*.

³¹ A prophetic statement in 1614, for the Thirty Years’ War of 1618–1648 had not begun.

³² Here *to want* of course means ‘to lack’, not ‘to wish for’.

³³ Adams’s *Workes* (1629), p. 265, has ‘lyen’, a form of *lain* the past participle of *to lie*. *OED*, s.v. *lie*, v.¹, A. 8. *OED* does not record the form *line*.

³⁴ The reference is to Judges 6.37–40, where Gideon put out a fleece for a sign from God: in the first night it was wet with dew when the ground around it was dry, and the next night it was dry when the ground around it was wet, miraculous signs that Gideon, the least in his father’s house, had found grace to give him victory over the Midianites.

³⁵ A marginal reference to Psalm 83.13 explains the images (A.V.): ‘O my God, make them like a wheele: as the stubble before the wind.’ Mount Zion is literally the stronghold of Jerusalem or all of David’s city (II Samuel 5.6–7), and anagogically the Heavenly Jerusalem.

‘The Renaissance 1500–1650’ is the title of a chapter in what used to be regarded as a serviceable book for teaching linguistic history at elementary university level; in it we read:³⁶

A ... factor of great importance to language in modern times is the way in which the different parts of the world have been brought together through commerce, transportation, and the rapid means of communication which we have developed. The exchange of commodities and of ideas is alike stimulating to language.

One may question both the slipped-in ‘alike’ and the equivalence ‘of commodities and of ideas’. When commodities are invoked in the literature of the period the intellect, the wit, need not be much refined, however much the language may be stimulated. A dramatic use by Ben Jonson of *potato* illustrates that. It occurs in *Every Man out of His Humour*, in a speech by Carlo Buffone, the jester whose character is described by his author as one who ‘with absurd *simile*’s will transforme any person into deformity. A good Feast-hound, or Banket-beagell, that will sent you out a supper some three mile off... A slaue, that hath an extraordinary gift in pleasing his palat.’³⁷ Lexical variety provided by commodities gives saliency to wit, Jonson’s of course, not Buffone’s:

CARL[O BUFFONE]. ... ’Slud, I thinke he feeds her with porridge, I:³⁸ shee could ne’re haue such a thick braine else.

SOGL[IARDO]. Why, is porridge so hurtfull, signior?

CARL[O BUFFONE]. O, nothing vnder heauen more preiudiciall to those ascending subtile powers ... then your grosse fare: why, ... your city wiues, but obserue ’hem, you ha’ not more perfect true fooles i’ the world bred, then they are generally; and yet you see (by the finenesse and delicacy of their diet, diuing into the fat capons, drinking your rich wines, feeding on larkes, sparowes, potato-pies, and such good vnctuous meats) how their wits are refin’d and rarefi’d! and sometimes a very *quintessence* of conceit flowes from ’hem, able to drown a weake apprehension.

‘A very *quintessence* of conceit’ provides ‘Renaissance’ glitter to Ben Jonson’s linguistic art; and potato-pies play their small part in it: exotic and new they must have seemed to the first audience of *Every Man out of His Humour* and its author, as did the Straits of Magellan to Thomas Adams, and to his friends in the City of London who had commerce with the wide world, as he, who preached to them, had not. And, of course, some of his references to foreign parts and the ways of their inhabitants are bookish, often biblical. Thus in *The White Deuill*

³⁶ Albert C. Baugh, *A History of the English Language*, New York and London: D. Appleton–Century Company, 1935, pp. 246–7.

³⁷ C. H. Herford, and Percy and Evelyn Simpson, eds, *Ben Jonson*, 11 vols, Oxford: Clarendon Press, 1925–1952, III (1927), the character at pp. 423–4; the speeches II.iii.(74–86) at pp. 471–2.

³⁸ *I* is a spelling for *ay*, common in early Modern English.

(1613, pp. 14–15) Adams metaphorically alludes to various countries and the varied appetites of their inhabitants:

In *Italy, Spaine*, and those hot Countries ... a Temporall man cannot swallow a morsell or bit of a spirituall preferment, but it is reluctant in his stomacke, vp it comes againe: surely these Northerne Countries, coldly situate, and neerer to the *Tropicke*, haue greater appetites: the *Affricanes* thinke the *Spaniards* gluttons, the *Spaniards* thinke so of the *French-men*, *French men* and all thinke and say so of *English-men*; for they can deuoure whole Churches.

At p. 25 of the same sermon he says that his subject ‘is not to fight with the *Vnicornes of Assyria*, nor the *Bulles of Samaria*, nor the *Beasts of Ephesus*’.

The spiritual navigation that is his theme heightens the rhetoric of the human pilgrimage through this world. Adams published his brief meditation ‘The Way Home’ in *The Happines of the Church*,³⁹ and towards the end of it he speaks wittily and elegantly, yet more plainly, that the best way is on the king’s highway not by such wrangling as may lead to the vanity of Westminster Hall:

Wee must goe to our *owne Countrey*. In this world wee are but *strangers*: though perhaps we thinke too well of these vanities, yet they are but forraine things, wee haue another home. ... Yea whatsoever the wicked thinke, yet this world is but the through-fare: and it is not their *home* neither, though indeede they haue their portion in this life. It is sayd of *Iudas* going to hell, that *he went to his owne place*:⁴⁰ therefore that, and not this, is their *owne countrey*; as sure as they thinke themselues of this world. In heauen there is all life, no death: in hell all death, no life: on earth men both liue and die; passing through it as the wildernes, either to Egipt or Canaan. This earth as it is betweene both, so it prepares vs for both: and sends euery one to their *owne countrey*; eternall ioy, or euerlasting sorrow....

To this *countrey*, our *countrey*, let vs travell: and that we may do it the better, [t]he last circumstance shewes vs how; *Another way*, we must change the whole course of our inordinate conuersation,⁴¹ and walke *another way*: euen the Kings highway to paradise. *Immutatio viae, emendatio vitae*.⁴² The changing of the way, is the amending of our life. Repentance must teach vs to tread a new path. To man truely penitent, *Optimus portus est mutatio consilii*:⁴³ The best hauen is the change of his

³⁹ Thomas Adams, *The Happines of the Church* (1618), part II, 208–28; the quotations are taken from pp. 225–8.

⁴⁰ A marginal note directs the reader to Acts 1.25, a text he had used in *The Spirituall Nauigator*, p. 23, when, as we have seen (cf. note 16, above), he heightened paronomastically the peregrinatory ideas expressed by *strangers* and *strag(g)lers*.

⁴¹ *OED* s.v. *conversation*, 6., ‘Manner of conducting oneself in the world or in society.’

⁴² A marginal note gives the source as ‘Eusebius, *Emissen. Hom. I E Epiph.*’, that is, Eusebius, Bishop of Emesa, now edited by Fr. Glorie, *Eusebius ‘Gallicanus’, Collectio Homiliarum, Sermones Extravagantes*, Corpus Christianorum, CI (1970), Homilia IV.5, ‘De Epiphania Domini I et de Innocentibus’, 41–53 at p. 49: *uiae enim immutatio, uitae intellegitur emendatio*.

⁴³ A marginal note gives Tertullian as the source, but no details.

life: *not to turne againe by the same way that he came.*⁴⁴ Thus must we renounce our owne wils, & old wayes: and being made *new* creatures, take *new* paths. ... We that departed from Paradise by sinne, must returne thether, by a new way, Repentance. Hast thou walked in lust? take *another way*; by puritie and chastitie. Didst thou travell with pride? there is another way to heauen, humilitie. ... Didst thou trudge with contention, and molesting thy neighbours with sutes? this is the way to Westminster hall, there is *another way* to heauen. *Blessed are the peace makers, for they shall be called the children of God.*⁴⁵ Didst thou trade in vsurie? This is the way to the Exchange: thou must exchange this way if thou wilt come to glory.

Adams advances his teaching, perhaps by making his abstract common nouns seem like proper nouns — as it is felt by a reader sensitized by him to all manner of rhetorical subtleties, — and certainly by contrastive metaphors. Westminster Hall,⁴⁶ if the wrong way leads to it, is hell, and the very name, the Exchange, invites the penitent to exchange an evil way for a better: the right way leads to heaven, the true and open haven for those who seek it. *Heaven* and *haven* are not homophone (and were not when Adams wrote), though near each other in sound; in their frequent juxtaposition one senses that Adams recognized a paronomastic connection. His world of reference went far beyond the narrow confines of his parish, beyond the City of London in which he preached. Of course, the references went back in history to biblical times, to biblical detail even: he assumed that the mention of the rare word *syndon* (or *sindon*) would recall to the reader of his commentary on a Pauline Epistle the event, related by Mark only in the synoptic gospels, of the young man who escaped naked leaving behind the linen cloth cast about him. His rhetorical devices were widely travelled in the world, embracing geographically the Straits of Magellan, the Straits of Gibraltar, and the Cape of Good Hope, beset with swallows, rocks, and pirates; his rhetoric embraced historically and theologically the Bible and those who have written on it.

Adams himself was conscious of how rhetoric, originally advanced and analysed in the works of pagans in Antiquity, served the teaching of Christ, and how, in the Bible, rhetoric illumined the writings of St Paul — though it did not make those writings easier to understand. Thus he comments on 2 Corinthians 4.17 (he quotes the Authorized Version, but not quite literally):⁴⁷

⁴⁴ A marginal note refers to 1 Kings 13.9.

⁴⁵ A marginal note refers to Matthew 5.9.

⁴⁶ Westminster Hall, the very building Adams may have seen if he took the short walk from St Paul's, along Fleet Street, the Strand, and Whitehall, to Westminster, has remained as part of the Palace of Westminster, that is Sir Charles Barry's Houses of Parliament, after the fire of 1834.

⁴⁷ *The Workes of Tho: Adams* (1629), 'Meditations vpon Some Part of the Creed', 1087–1240, at p. 1127. This text was first published in the *Workes*.

Our light momentany affliction worketh for vs a farre more exceeding and eternall weight of glory. A superlatiue, transcendent phrase, not to be found in any Heathen Rhetoricke; because they neuer wrote of such a Theme, nor with such a Spirit. What is here in the world but vexation? for a minute of peace, moneths of trouble: for a dramme of hony, pounds of gall and aloes: our soules like *Noah*, find no resting for the soles of their feet, till they come to this Mount *Ararat*, whither their workes follow them, where their sorrowes leaue them.

St Paul's rhetorical phrase, an 'exceeding and eternall weight of glory', is thought by Adams 'superlatiue, transcendent'. His own use of rhetoric — even with the rhetorically lower tickle of the play on 'souls' and 'soles'⁴⁸ — responds to the 'eternall weight of glory' because it exceeds and transcends the literal, factual immediacy of his subject: it completes the factuality of theological discourse, and perfects it spiritually. In doing so he lays the whole world under tribute as his imagination and verbal ingenuity reaches out, and so stretches the minds of his readers and hearers.

Eric Gerald Stanley
Pembroke College, Oxford

⁴⁸ The pun perhaps echoes *The Merchant of Venice* IV.i.121–6 (Hinman, *Norton Facsimile ... of Shakespeare*, p. 197/1 lines 2030–5), as Shylock sharpens his knife on the leather sole of his shoe:

Bas(sanio). Why dost thou whet thy knife so earnestly?
Iew. To cut the forfeiture from that bankrout there.
Gra(tiano). Not on thy soale: but on thy soule harsh Iew
Thou mak'st thy knife keene: but no mettall can,
No, not the hangman's Axe beare halfe the keenesse
Of thy sharpe enuy. Can no prayers pierce thee?

And with that we move forward to Portia's entry, introduced by Nerissa; and Portia in the role of the learned young lawyer Balthasar of Rome, attempts to mitigate Shylock's plea with 'The quality of mercy is not strain'd', etc. Adams, as he recounts the events of Noah and Mount Ararat, has in mind the strange use of 'sole' — as if birds had soles — in connection with the dove released by Noah and needing to return to the Ark because it, 'she' in the A.V. rendering, could find no place on which to rest its feet, Genesis 8.9: 'But the doue found no rest for the sole of her foote, and she returned vnto him into the Arke: for the waters were on the face of the whole earth.'

On nous écrit de Bretagne

Marcus Flavonius Facilis de la XXème Légion à son frère d'armes Cæcilius Avitus.
Carissime Cæcilie Avite¹, *salve*,

Recevant cette lettre de *Camulodunum*², tu t'étonneras sans doute que je n'aie pas, comme toi, rejoint la Ville et mon Latium natal, quand j'ai pris ma retraite, ainsi que j'en avais l'intention lors de notre démobilisation à *Viroconium*³. Tu dois te demander, toi qui me connais bien, comment et pourquoi un légionnaire romain s'est établi au milieu de sauvages arriérés, ces étranges peuplades celtes qui nous ressemblent si peu. Je t'imagine sourire en te représentant ton vieux Marcus Flavonius⁴, centurion de la *legio vigesima Valeria Victrix*⁵, terminant ses jours dans ce pays, contre lequel j'ai si souvent pesté, maudissant, moi, amoureux du soleil méridional, les brumes glaciales et les éternelles nuits hivernales !

Cher vieux Cæcilie Avite ! Nous nous sommes connus, Trajan régnant, en garnison dans un camp militaire de Belgique⁶ construit en dur, par-dessus un vieux fort en bois datant du *divus Claudius*⁷. Il faisait partie d'une ligne de villes-fortes, maintenant ouvertes les routes des Gaules vers *Gesoriacum*, *Dubris*, et *Londinum*⁸, et assuraient la protection des bases de la *Classis Britannica*.

Puis j'ai été affecté à *Londinum*. J'ai bien j'ai bien connu la ville, quand j'y étais en service, toujours du temps de l'empereur Trajan. La capitale est une ville très romaine. Bâtiments officiels, nombreux temples, un forum, un arc de triomphe monumental, orné de statues de tous nos dieux et qui vient tout juste d'être reconstruit, ainsi que la basilique⁹. Son port est superbe. Déjà, le vieux Tacitus s'émerveillait de son activité fébrile. J'ai pu le

¹ La stèle funéraire de Cæcilius Avitus de la XXème Légion se trouve au Musée de Chester. Jürgen Oldenstein, « Les armes du soldat romain », *Histoire et Archéologie*, n° 86, août/septembre 1984, 'Les Romains arrivent', p. 38. J'utilise le vocatif latin.

² Colchester.

³ Chester.

⁴ La stèle du centurion Marcus Flavonius Facilis se trouve au musée de Colchester, *Histoire et Archéologie*, références citées, p. 12.

⁵ Graham Webster, « La XXème Légion en Grande-Bretagne », *Ibid*, p. 12.

⁶ Province de Gaule.

⁷ Joseph Mertens, "Armée romaine en Belgique", *Ibid*, pp. 58-70.

⁸ Boulogne, Douvres, Londres.

⁹ Brian Hopley, « Londres romaine », *Les Dossiers de l'archéologie*, col. 1, pp. 13-19. La basilique romaine était un édifice où l'on rendait la justice, et où les marchands traitaient leurs affaires.

constater *de visu*. Les appontements, les quais et les structures portuaires actuelles ont été conçus et réalisés par les unités du génie de notre XXème. Les anciennes installations, édifiées peu après le Débarquement sur les plages occupées par les peuplades celtes, étaient en bois grossier, vieux de plus de cent ans, et s'appuyaient sur les berges naturelles de l'estuaire. Nous les avons remplacées par des charpentes de quai, en chêne massif, posées sur un solide soubassement de terre rapportée. Le bois a été transporté depuis les grandes forêts gauloises ; l'un des madriers fait plus de six pas de long¹⁰, et il est sûrement deux fois centenaire¹¹. Sais-tu le plus extraordinaire ? La majeure partie des matériaux a été amenée déjà prête à être posée : un port artificiel, comme qui dirait, « préfabriqué ». Ce système avait déjà été expérimenté à *Vetera*, pour la construction de la forteresse légionnaire¹². Si je te dis, en outre, qu'un Romain, écologiste ou nostalgique du vieux pays, vient de réussir à acclimater là des mûriers et des pins parasols et qu'on reçoit olives, aneth, coriandre, que sais-je d'autre... tu comprendras que *Londinum* se présente comme une petite Rome, un peu trop pluvieuse, hélas.

Ensuite, la XXème Légion a été envoyée à *Viroconium* tout au nord, définitivement, pour prendre en charge la construction, puis la défense, du mur voulu par l'empereur Hadrien contre les Pictes. Bel ouvrage là aussi, que cette ligne de fortifications empierrées, appuyées de tours de deux pieds sur deux et cinq de haut, tous les tiers de mille ; chacune possède son entrepôt, un escalier et un four. Voilà qui met définitivement l'Empire à l'abri de toute invasion ; entre nous, on l'appelle « La Ligne Hadrienne ». Le début des travaux a été officiellement fixé lors de la visite de l'empereur Hadrien, A. Pretorius Nepos étant gouverneur de la Bretagne¹³. Le système défensif comporte des forts tous les quatorze milles¹⁴, c'est-à-dire la moitié de la distance que parcourt une troupe sur le pied de guerre avec armes et bagages. En théorie ! Que le territoire soit plat, montagneux, marécageux ou désertique.

Après la mort d'Hadrien¹⁵, nouveaux ordres de l'Empereur Antonin, qui nous font avancer la frontière jusqu'au point le plus étroit de l'île, une bonne centaine de milles plus au nord.¹⁶ Avec l'aide d'une *vexillatio*¹⁷, et l'appui de la *Classis Britannica* envoyée en renfort, on a édifié un nouveau mur, avec forts, forteresses et fortins, mais simplement en bois et terre.

¹⁰ Environ huit mètres. Le *passus* = 1m. 50. C'est un double pas, pied gauche en avant puis pied droit.

¹¹ Brian Hobley, « Londres romaine », *Les Dossiers de l'archéologie*, pp. 13-24.

¹² *Vetera* (Xanten), *Ibid.*, col. 2, p. 16.

¹³ Sans doute en 122.

¹⁴ Le mille latin = 1,5km.

¹⁵ En 138.

¹⁶ 160 kilomètres.

¹⁷ *Vexillatio*, corps de troupe levée pour le temps d'une campagne ; *vexillarii* les hommes constituant la *Vexillatio*.

Moins de deux ans après la mort d'Antonin, les ouvrages ont été abandonnés¹⁸. Bon. Même un simple centurion comme moi sait ce qu'est l'obéissance. *Ad signa ! Duos ordines facite ! Procedite ! Sin-Dex, Sin-Dex*¹⁹ ! Je dis à l'un : « va », et il va ; je dis à un autre : « viens », et il vient, à mon esclave « Fais ceci, et il le fait ». Et pas de rouspétance. La discipline fait la force des armées. L'autre force c'est la certitude d'appartenir à la superpuissance économique et militaire qui doit, par les armes s'il le faut, imposer partout la *Pax Romana* et nos valeurs.

Faut-il inclure parmi elles notre patrimoine religieux ? Pas pour moi, en tout cas. Mais on pourrait le voir comme un patrimoine culturel, faisant partie de nos richesses littéraires, philosophiques et artistiques. On ne peut barrer, d'un trait de calame, nos poètes, nos philosophes, nos monuments. D'un autre côté, je me demande, qui pourrait encore croire à ce Panthéon anthropomorphe, et à ses dieux souvent bien peu recommandables. Et nos empereurs, sont-ils vraiment des divinités ? Certes, j'ai vu à *Londinum*²⁰ des statues de nos dieux. Le culte impérial officiel est toujours politiquement correct. Récemment, pas loin de chez moi, on a fondu, à des fins rituelles, des petits bustes en bronze de nos empereurs, Hadrien et Antonin le Pieux, et, semble-t-il, Commode et Lucius Verus. Elles ont, visiblement, été réalisées par un artisan du cru. Ainsi, notre culture est adoptée par une partie au moins de la population évoluée parmi les Bretons. Cela est-il sincère ? N'est-ce pas plutôt pour flatter les occupants ? Ou est-ce le snobisme d'imiter le mode de vie des Romains ? Pour ce qui est de ces statuettes, je pense que les Celtes ont cherché une inspiration syncrétique qui leur a fait adopter, d'ailleurs en les celtisant, les divinités latines qui correspondaient le mieux à leur tempérament - ou à leur flagornerie.

Quant à moi, ces cultes rendus à des dieux humains trop humains, et surtout à ces intrigants, qui se succèdent à la magistrature suprême par le crime ou les conjurations, me déplaît. Un moment, les religions orientales m'ont intéressé. Dans l'armée, beaucoup sont des adorateurs de Mithra. Les légionnaires aiment les amitiés viriles, l'idéal de pureté morale, le caractère guerrier de ce dieu de lumière, qui régent la marche de l'univers. Les mystères de leurs cérémonies m'attiraient. Mais, il y a peu, j'ai rencontré des gens qui font partie d'une secte, et qu'on appelle les chrétiens ; il y a parmi eux des marchands, des fonctionnaires, des

¹⁸ Construction du mur : début des travaux en 122, mort d'Hadrien et abandon des travaux en 138 ; nouveau mur sous Antonin en 142, mort d'Antonin, abandon du mur en 161. Brian Dobson & David Breeze « La muraille d'Hadrien et la muraille d'Antonin », *Les Dossiers de l'archéologie*, n° 37, 'Les Romains en Grande-Bretagne', pp. 30-35.

¹⁹ Rassemblement ! En file par deux ! En avant, marche ! Gauche-Droite !

²⁰ Jocelyn Mary Catherine Toynbee, « La sculpture, alliance des traditions romaines et celtiques », *Les Dossiers de l'archéologie*, n° 37, pp. 44-57.

artisans, venus du Continent, et qui parlent volontiers de leurs croyances quand ils se sentent en confiance. J'ai finalement adhéré à cette nouvelle religion. Ce n'est pas du tout, crois moi, des histoires autour d'un fantôme toujours vivant ; il n'y pas de sacrifices d'enfants, ni d'orgie dans des souterrains. (Je te confie tout cela, mon cher Cecilie Avite, certain que tu ne me dénonceras pas - bien que les persécutions soient rares dans l'île). Je ne t'en dis pas davantage aujourd'hui, mais si tu viens me voir un jour, on pourra en parler.

Carissime Cecilie, après m'être, comme tu le vois, laissé entraîner à évoquer avec toi le bon vieux temps, et d'en venir aux confidences, parlons maintenant de ma vie ici.

Je me suis fixé près de *Camulodunum*, capitale du territoire tribal des Trinovantes²¹. Son importance lui vaut aujourd'hui le nom de *Colonia*. La première cité construite par les Bretons était entourée d'une série de grands talus et de fossés d'une dimension sans doute unique en Bretagne. Après le Débarquement, lorsque l'empereur Claude, accompagné du gouverneur Aulus Plautius, avait pris la ville, il avait confié à la XXème *Valeria vigissima Victix* la tâche de transformer l'enceinte primitive en une puissante forteresse militaire romaine. Avant même d'être achevée, elle fut détruite par les insurgés aborigènes lors de la rébellion de Caractacus. Des insurrections si importantes que Scapula dut faire envoyer presque toute la XXème, pour prêter main forte aux armées de Paulinus²². Les autochtones étaient comme envoûtés par Boudicca, une « sacrée » bonne femme, la reine d'une tribu du sud, les Icenii. *Camulodunum* fut incendiée. Comme je t'ai dit, la forteresse était terminée, mais pas encore ceinte de murailles, et seulement protégée par les anciens vallonnements et contrescarpes de terre. Les Bretons libres massacrèrent les légionnaires restés à la garde du camp, rasèrent totalement les casernes et ravagèrent la ville romaine. De grandes cités comme *Londinum* avec tous les dépôts et réserves de l'armée, *Verulamium*, importante capitale tribale et notre alliée, subirent le même sort. Chez nous, seul demeura debout le Temple de Claude qui était en pierre.

La destruction de *Camulodunum* fut sans doute due à une erreur de l'Etat-Major. Scapula n'avait laissé, dans la capitale des Trinovantes occupée, qu'un petit détachement de la XXème. Les habitants ont alors pensé, voyant la plus grande partie de notre Légion quitter la ville, que nous allions nous en aller, que le débarquement en Bretagne avait échoué, que les Romains allaient rembarquer. En plus, sans doute le contingent resté sur place, paniqué, se comporta-t-il avec cruauté, en peuple sûr de lui, arrogant et dominateur, insupportable à des

²¹ Philip Crummy, « Les forteresses et leur transformation en colonies civiles », *les Dossiers de l'archéologie*, pp. 65-71.

²² Tacite, *Annales*, XII, 32 et 33-35.

peuplades somme toute civilisées à leur manière ? Mais, quoi, la guerre c'est la guerre. Il n'était pas question de permettre aux *nativi* de mettre en doute notre bon droit - qui est aussi notre fardeau - à venir pacifier la Bretagne. Or, on nous haïssait. C'était pour les indigènes une guerre sainte, soutenue par les druides qui galvanisait leurs fidèles et dont la présence était d'autant plus menaçante qu'elle nous était indécélable. Contre des terroristes, qui sont chez eux comme des poissons dans l'eau, aucune armée de métier, malgré sa supériorité théorique et son expérience tactique, ne peut grand chose.

Et pourtant, j'ai épousé une fille d'ici ! Physiquement, elle est tout le contraire des Romaines au port de déesses et au noble profil ; c'est une brunette aux cheveux frisés. Elle est douce et rêveuse ; elle a l'esprit un peu compliqué, ce qui fait qu'il m'est souvent difficile de la comprendre. Mais elle est soumise et tranquille. Depuis que je la connais, je commence à mieux comprendre ces îliens. Ils sont analphabètes, mais pas incultes. Ils sont différents de nous, mais, comme on dit, le Nord est le Nord, le Sud est le Sud, et rien jamais ne les réunira.

Par exemple, leur art est tout à l'opposé de notre idéal de netteté et d'harmonie, de noblesse et de grandeur, de perspectives et d'espaces, du plein et du vide. Eux aiment les courbes, pas la ligne droite. Ils gravent et sculptent partout des circonvolutions, des entrelacs, des vrilles et spirales, où l'œil se perd au premier abord. Mais si tu laisses ton regard errer sur les arabesques entremêlées, tu finis par découvrir un sens dans ces embrouillaminis qui se répètent à l'infini, et, alors, se révèle un dessein qui va bien plus loin qu'une intention artistique. Par exemple, dans ce fourmillement extravagant, apparaissent des créatures fabuleuses, des S, réunies par le sommet, deviennent, transmues, après leur passage par la cervelle et les burins d'un Breton, en trois jambes qui paraissent tourner. Tu vois !! Cela ne manque pas d'une logique certaine, loin de là, mais d'une logique à eux. Mon esprit latin ne comprendra jamais l'âme celte. C'est très joli, d'ailleurs, sur une grande surface, on dirait un tapis. Dommage que cet art soit appelé à disparaître avec la romanisation du pays. Et peut-être sera-ce un bien. En effet, qui sait si ces dessins étranges ne véhiculent pas des témoignages d'une influence druidique ? Notre grand César, qui a beaucoup étudié la question, dit que la doctrine des Druides est née en Bretagne, et que ceux qui veulent en savoir plus vont s'instruire là-bas.²³

Aujourd'hui, la nouvelle ville romaine, édifiée par la XXème légion sur le plan habituel d'un camp militaire, est moitié civile, moitié garnison ; il y a quatre casernes, avec le

²³ César, *La Guerre des Gaules*, VI, 13.

Temple de Claude dans l'alignement. Aux nombreux autochtones qui vivent ici, on a donné une constitution calquée sur notre administration. Tout se passe bien. Ils ont l'impression d'être, par ce fait, assimilés à des Romains, ou même être romains tout court. Ils ont, facilement pris goût au confort, à l'hygiène, à un certain luxe. Ceux qui refusent notre façon de vivre ont construit une *canaba*²⁴, un peu plus loin sur la route, où ils vivent dans leurs petites huttes rondes aux murs de tourbe et de torchis.

Je n'habite pas en ville. J'ai choisi de faire construire près du *vicus* d'où ma femme est originaire²⁵. C'est une *mutatio* à 18 milles de *Camulodunum*, située sur la route administrative de l'*Annona Militaris*²⁶. J'ai plaisir à fréquenter les fonctionnaires qui vivent largement avec les indemnités des indigènes. Quant à ma femme, elle est heureuse de ne pas quitter ses amies d'enfance. C'est une concession que je lui ai faite ; en échange, elle s'est laissée convaincre (tu t'en doutes !) de me permettre de construire une *villa* comme en ont les riches Romains chez nous. Mes indemnités de retraite, plus mes *præ dia*, et surtout le produit de mes *manubiae*, me l'ont permis²⁷. Si tu voyais, à côté, la bicoque en tourbe de mes beaux-parents !

Ma demeure est vaste. Plusieurs salles sont disposées en aile autour d'une cour centrale à péristyle dont les murs intérieurs sont recouverts de fresques. Ce sont des copies d'après un modèle romain qu'on m'a soumis : des panneaux, séparés par une perspective architecturale, décorés de figures humaines, de candélabres et de fleurs.²⁸ Un atelier de mosaïques polychromes, situé à *Camulodunum* même, m'a fourni un vaste tapis décoratif pour la Grande Salle. Ma femme a voulu l'histoire de Didon et d'Enée, dont les épisodes, les uns à la suite des autres forment des bandes dessinées²⁹. J'ai accepté d'enthousiasme, car l'un des panneaux latéral représente des cavaliers. Ils sont trois, avec des bonnets comme en portent les voyageurs de Phrygie, et des capes qui volent au vent. Or, l'homme qui m'a initié à ma religion m'a beaucoup parlé de trois hauts personnages, des païens d'Orient, qui, miraculeusement prévenus, vinrent adorer le Fils de notre Dieu quand il est venu sur terre. C'est pourquoi Dieu aime les païens qui habitent un pays lointain, comme nous. Le carreleur,

²⁴ *Canaba*, village civil, se développant le long des routes desservant les forteresses romaines.

²⁵ Geneviève Charbonneau, «Le paysage rural, les bourgades et les villæ», *Les Dossiers de l'archéologie*, n°37, pp. 78-79 : « A côté des colonies de vétérans et des capitales tribales, se développe dans les campagnes un habitat rural formé de petites bourgades, les *vici*, [et de villas] qui constitue le cadre de la vie des populations rurales de la Grande-Bretagne romaine ».

²⁶ L'*annona militaris*, impôt en nature que devaient payer les Provinces pour l'entretien des troupes romaines. *Mutatio*, bâtiments officiels, pour la perception de l'*annona* ; relais de Poste.

²⁷ *prædia*, butin de guerre ; *manubiae*, produit de la vente de la *prædia*.

²⁸ Les restes d'une telle villa du IIème siècle ont été découverts à Leicester (*Ratae Coritanorum*). Voir S.J. Wachter, « Les capitales tribales, centres administratifs et commerciaux », *Les Dossiers de l'archéologie*, n°37, pp. 77-79.

²⁹ Aylesford (Kent), au British Museum.

qui dirige l'atelier, vient de Rome, et il m'a confié que ce modèle orne des catacombes où les Chrétiens se réunissent pour prier. Il paraît qu'on enseigne ce récit à tous les catéchumènes ; on le désigne d'un mot grec : *Epiphania*. Alors, ça m'amuse lorsque mes visiteurs admirent ce panneau de mosaïques, sans en soupçonner le sens, que je suis seul, avec quelques amis, à connaître. Je regarde mes cavaliers, et je pense qu'un Dieu comme ça est bien unique parmi tous les faux dieux, ceux des Grecs et des Latins, et tout comme les zozos de ma chère moitié.

Excuse-moi, mais c'est la seule chose qui m'énerve en elle. Ma femme est toujours païenne. Elle voudrait bien, à la rigueur, mêler un peu de christianisme à ses idoles, mais il me faudra beaucoup de patience pour lui faire abandonner ses superstitions. Et, crois-moi, ses dieux sont bizarres et affreux, avec des formes monstrueuses. Des gnomes aux traits grossiers et difformes, une tête d'homme avec un corps de serpent, que termine une tête d'oiseau au bec crochu. J'ai vu, sur un cerclage de seau, des chevaux avec un œil énorme, des bois de cervidé, des queues comme un diable et des jambes humaines ; deux têtes d'homme, surmontées d'une étrange coiffure qui évoque des feuilles de gui, servent d'anses³⁰. Leur dieu Cernunnos porte également des ramures de cerf, et tient un serpent à tête de bélier. Bran est un géant si grand que, s'il s'allonge sur une rivière, toute une armée peut marcher sur son dos ; s'il trempe des guerriers morts dans son chaudron, ils reprennent vie le lendemain ; leur croyance veut que son crâne protège la ville de *Londinum*. Leur mythe le plus populaire est celui de Cù Chulainn. Quand le héros se bat, il se contorsionne, si bien que ses pieds et ses genoux sont tournés vers l'arrière, et il vous montre son derrière. Certains Bretons adorent un arbre, une pierre levée, car ils y voient la forme visible d'un dieu ; ils vont de préférence vers les lieux humides, les marécages, les tourbières... Ma femme a une petite dévotion particulière pour *Coventina*, la déesse au Puits. A quelques jours de marche d'ici, des sources d'eaux chaudes guérisseuses sont, disent-ils, un don de leur dieu *Sulis*. Un ami qui a des rhumatismes, a été faire une cure, dans les bains romains d'*Aquæ Sulis*, fort beaux, du reste. Il y a un Temple rond, dédié à Minerve par les tenants du culte officiel ; dans leur baragouin, les autochtones la confondent (idole pour idole) avec leur *Sulis*. Le plan est classique, les sculptures, de fidèle inspiration latine mais, hélas, la réalisation a été confié à des artisans celtes. Si tu voyais l'horrible figure censée représenter notre sage et savante déesse ! Sa tignasse de gorgone, les serpents qui s'emmêlent dans sa barbe et ses cheveux, et ses yeux effrayants.³¹ Il est vrai que

³⁰ Le Chaudron de Gundestrup (Danemark).

³¹ Temple de *Sulis Minerva* à Bath.

j'ai vu, à *Londinum*, une belle triade de Déesses-Mères, mais qui étaient de facture plus romaine que celte³².

Tout est bizarre chez eux ! Leurs maisons sont rondes, et non carrées ; la porte s'ouvre face au soleil levant à l'équinoxe, ou vers le solstice de printemps, alors que chez nous, logiquement on place la porte principale plein sud. Tiens, leur plus grande fête, Cétshamain ou Beltine a lieu le premier jour des calendes de mai. A-t-on idée de célébrer quelque chose à une date qui ne dit rien à personne ?

Enfin... les rapports entre Celtes et Romains sont globalement positifs. La *Pax Romana* s'impose. Nos petites communautés chrétiennes ne sont pas vraiment inquiétées. Il est probable que la Bretagne sera bientôt, officiellement, une Province romaine. Nos troupes la mettent à l'abri des Barbares. La puissance des Césars promet à ses citoyens un Empire de mille ans. Moi et ma femme pourrions en être l'illustration. A moi la force, à elle la subtilité ; à moi la logique, à elle les rêveries. A moi, la vraie Foi, à elle ses idoles.

Cher Cecilie, adieu ! Quand tu verras des palais romains le front audacieux, va saluer de ma part la Colonne Trajane. *Vale*

Marcus Flavonius Facilis

Marie Viet-Martin

³² Jocelyn Mary Catherine Toynbee, « La sculpture, alliance des traditions romaine et celtique », *Dossiers de l'Archéologie*, N° 37, sept. 1979, p. 44-50. Voir aussi J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*, Londres : Phaidon Press, 1963. J.M.C. Toynbee, *Art in Britain under the Romans*, Oxford : Clarendon Press, 1964.

Sentence and solaas: visitaciouns... to pleyes of myracles

Alison, Chaucer's Wife of Bath, is a creature composed of numerous dualities, any one of which would in most of us give rise to perturbing conflicts: she is pugnacious, but amorous; she rejects with fervour some tenets of the faith that she holds passionately, but never for a moment dreams of renouncing; as she ages, she accumulates the insights of experience, without losing any of the impulsive vitality of youth. Above all, she rejoices in being a woman at the same time as rebelling against the image of womanhood revered in her time. In Alison, dualities that seem to be polarities serve only to complement each other.

We pick up her story here during the extended absence of one of her husbands, which gave her

... the better leyser for to pleye,
And for to se, and eek for to be seye... (*The Wife of Bath's Prologue*, 551-2)

I calculate that it was in the late 1370s that Alison's womanising fourth husband went off to London for the whole of Lent and left her free to go out and about as she pleased

... I made my visitaciouns
To vigilies... to processiouns
To prechyng eek ... to thise pilgrimages
To pleyes of myracles... (*The Wife of Bath's Prologue*, 555...558)

The leisure activities that she seeks out are surprisingly varied - which is more than can be said for her motives. She shows no sign of distinguishing between events that are themselves very different, nor is her pursuit of pleasure remotely subdued by any thought of the fasting and other privations she should be undergoing during these Lenten weeks. All that matters to her is to be there

...Well, who knows just where and when something worthwhile might be waiting to happen? I'm not going to risk missing anything. And what about all my bright red gowns? Do you expect me to leave them folded up in a chest for moths and creepy-crawlies to feast on? Oh, no. They come out for an airing as often as possible...

Prologue, 553-562).

I shall set aside the processions, the weddings, the religious vigils, sermons and pilgrimages that Alison is drawn to and speculate here instead about her involvement with performances of dramatised episodes from the scriptures. In what follows, you will encounter two kinds of *complémentarité*: one stems from the interaction of moral instruction (*sentence*) and enjoyment (*solaas*) that Alison experiences; the other, from the juxtaposition of her voice and mine as I try to construct a bridge between what Chaucer tells us about her and what it would have been like to be her during her *visitaciouns...to pleyes of myracles*. Where she interrupts me (in italics), as she has already done once, you must regard me as her amanuensis.

We are immeasurably indebted to diligent excavations carried out by generations of scholars, whose editing and annotating of surviving manuscripts have brought them to our libraries and private bookshelves. So much so that we are tempted to imagine that we know more than is knowable. Hindsight born of our familiarity with the riches of centuries of European drama between the Middle Ages and our own time feeds our voracious fascination with the earliest phases of its emergence. Understandably enough, we seize on the printed 'cycles' and 'fragments' that we have and risk seeing these accessible 'texts' as something they are not.

The emphasis on meticulous and rigorous scrutiny of primary sources that is a dominant feature of our training as medievalists has illuminated a rich repository of apparent certainty, where once there was only ignorance. And yet, paradoxically, the very rigor of some of our most distinguished literary historians¹ is what has exposed the sheer paucity of evidence of the stages in the evolution of the Mystery Plays. Encouraged by their authoritative humility, we needn't be afraid to speculate a little - or even a lot - about what has been lost on the way to the 15th and 16th century versions of the individual plays and narrative cycles that depict as history incidents from the Creation to the Judgement of mankind. I venture here into considering what Alison might have seen, heard and, I suggest, even taken part in during, say, the third quarter of the 14th century, the period that antedates, often by several decades, sometimes by centuries, the manuscripts and printed editions that we study and teach².

¹ I have in mind particularly Hardin Craig, *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, 1955 and V.A. Kolve, *The Play Called Corpus Christi*, London, 1966.

² An indication of the dates of manuscripts on which some of our best known editions are based (see also notes 7 and 8 below): *Chester Plays* (EETS es 62 and 115, London 1892 and 1916), five MSS 1590-1607; *The Towneley Plays* (EETS es 71, London 1897), MS mistakenly dated 1388, now believed to be c.1465; *Ludus Coventriae* (EETS es 120, London 1922), MS third quarter of the 15th century. All of the above editions were reprinted at later dates. *Non-Cycle Plays and Fragments* (EETS S1, London 1970), MSS 15th and 16th centuries and one

Everything points to the likelihood that Alison was born in the year 1337. Edward III had been on the throne for some ten years and a war with France began that was to go on starting and stopping until long after her death, bringing victories and defeats and countless uncertainties. Her childhood would therefore have been a time of considerable economic change and social mobility, intensified and accelerated by the Black Death that swept across the country, killing at least a third of the population...

... as well as bringing to our door, just after my twelfth birthday, Old John, whose wife and seven children had all perished and who wanted a healthy young wife. So that was that for me. Not only was he ready and willing to take me without a dowry, he paid my father a large and much-needed sum of money to save the family from ruin. Adieu, childhood...

The catapulting of Alison into a limbo between childhood and adulthood at the end of the 1340s happens just when the English language is on a cusp: hostility toward the French and to all other foreigners, added to an intense labour shortage, brought about a newfound regard for the peasantry and the language that they had never ceased to speak among themselves. The French language was still widely known, but it was making way for the burgeoning use of English that was spreading rapidly beyond the peasants to merchants, gentry and nobility. Everyone was purloining and reshaping French words and weaving them into daily language, though at the same time denying that they were speaking anything but English. Alison would have straddled the two languages without any difficulty.

... truly, it was as if we grew drunk on words - never using one when we could find two. Either that, or we used both because we simply couldn't be sure which of them would be understood by everyone. Like everyone else, I have this habit of coupling words together. I hear myself speaking of `mariage and wedlok' and my `olde and auntyent' husbands, and I complain if the sauce served with Friday's fish isn't `poynaunt and sharp' enough...

We don't know just what French and German vernacular drama English friars encountered in the course of pilgrimages and other travels, but something of what they remembered must have influenced plays composed by them for performance in England and subsequently adapted and modified by lay playwrights and the performers themselves.

from the 18th century, includes `The Play of the Sacrament' based on a story circulating from 1290 onward in France, Italy and the Netherlands; *The Macro Plays* (EETS 262, reissued London 1969).

Although the concept of 'the media' is nowhere to be found in the vocabulary of Alison's time, it is not as anachronistic as it might seem. Channels of communication of ideas in word and image were arguably as diverse then as they are today: stained glass, relief and free-standing sculpture, wall-painting, manuscript illuminations in margins and decorated initial letters, books of hours, sermons, and compilations devised for all levels of devotion and made up of scriptural, meditative and instructional prose and lyric verse. The essential difference between what was transmitted in the Middle Ages and our own time lies in the single-minded unity of content that prevailed then. To paraphrase what became a fashionable aphorism in the 1960s and 1970s, whatever the medium in Alison's time, the message was always the same³. The perceived task was to select and elucidate such tenets of Christianity as are deemed most fit and needful for the intended audience, from the clergy and the university theologians to the wider world of popular piety. To some extent, the task of finding ways of transmitting the content of the scriptures to the laity is shared by the compilers of picture Bibles - the so-called *bibles moralisées* - and the creators of religious drama. A Picard Bible dated c.1350⁴ narrates events attributed to the Book of Genesis in a picture form that closely resembles the modern *bande dessinée*. Like the mystery plays, it selects literal elements of the scriptural text, embellishes them liberally with details invented or borrowed from the exegetes and sets the personages within framed compositions resembling a stage. The content of both is determined by a sense of episodic continuity and a paralleling of literal narrative and allegorical significance.

As we know, the translation of the Bible into English was forbidden until the end of the Middle Ages. This being so, it is all the more astounding that the Wycliffite scholars who defied the prohibition completed not one but two translations of the entire Vulgate during the last twenty years of the 14th century. Both are meticulous, though only the second succeeds well in reflecting the growing potential of vernacular prose to free itself from slavish dependence on Latinate style - a potential that some preachers were to fulfil before the end of the 14th century, but that many other forms of writing struggled with for another century. The so-called Wycliffe Bible, shunned and condemned as it was by the church, was undeniably a product of a time when energetic translation from Latin and French and direct composition in English were both playing a vital part in the rebirth and growth of the native language and triumphing over its limitations.

As well as being among the spectators watching plays performed England, the

³ See the writings of Marshall McLuhan.

⁴ MS BN.fr 1753. See Gloria Cigman, 'The Word of God in Pictures', *History Today*, 49 (7) 1999, pp.18-25.

much-travelled Alison would undoubtedly have seen some in Normandy and Picardy. And, of course, in Flanders, since her skill in 'cloth-makyng', which surpassed that of even the renowned weavers of that region must surely have been acquired during considerable periods spent there.

Of cloth-makyng she hadde swich an haunt
She passed hem of Ypres and of Gaunt. (GP, 447-448)

Much has been said - and not all of it convincing - about the intentions of the clergy and, later, others who devised the plays. But what would Alison have made of them?

... I don't know what to think. Some say they are showing us what's in the Bible, but how are we supposed to know whether that's what is really there? Preachers often begin their sermons by chanting bits of Latin that most people don't understand - I'm not even sure that the preacher himself always does - and they tell us that those are the words of God, or Jesus, or one of the evangelists. Can you believe that none of them could speak English? I can't. If they could perform miracles, why wouldn't they be able to make themselves know English? A lot easier than turning water into wine, or making blind people see...

Her bewilderment would have been intensified by the perplexing use of the word of **pleye**, with its several coexisting semantic strands, only one of which denotes drama⁵. As both noun and verb it can relate to entertainment, to the making of music on an instrument, to pretending to be someone other than oneself and speaking words that are not one's own. It can be amusing, extending from generalised mirth to overt sexual activity. It encompasses games, which can sometimes be lighthearted, sometimes earnest and significant, sometimes devious. Alison doesn't know what to think.

I've never been able to make up my mind when this playing of plays by players is serious. Sometimes they are downright funny. Sometimes they're over-long and over-solemn. The performers often forget what they are supposed to be saying, or fall out with each other, or trip over and even fall off the edge of the wagon. They laugh when they shouldn't, then everyone joins in. Bystanders start shouting and throwing rotten apples and sticks in the air. They turn away and talk to each other or simply wander off to look for a seller of hot

⁵ See the OED, headword play, sb: II.6b.c; 8a; 15; III.14a; IV.16a; vb.II.10a.b.c.d; 17a; 33 etc.

pies and some ale. Everyone has a really good time. Can God want it to be like that?

I have come across nothing of much interest being said about the use of the word *mysteries* for the plays that Chaucer calls *myracles*. Its meaning, if mentioned at all, is generally passed over as stemming from the intention to make that which is obscure comprehensible - the obscurities in question being God's purposes, which some vernacular preachers of the time spoke of as sacred *privetees*. That the audiences of the plays included many different levels of society at the same time is evident in the following two 'asides'. One is from a play that depicts Abraham's obedient willingness to sacrifice his favourite son and where a non-biblical figure called Expositor says,

Lordinges, what this may signifye
I wil expound yt appertly
the unlearned standinge herebye
may knowe what this may be...⁶

In the other, an extraneous figure called Doctor says,

To the pepyl not lernyd . I stonde as A techer
Of this processyon . to geve informacion
And to them that be lernyd . As a gostly [spiritual] techer
That in my rehersayl . they may have delectacion...⁷

(You will, of course, have noted the *complémentarité* inherent in the 'informacion' proffered to the uneducated and the delight promised to the learned).

And so, since it is clear that, whatever was to happen to the religious drama with the passing of time, its earliest impulse was to reveal to the laity some of what was hitherto hidden from them, most of us have seen no reason to look beyond this meaning of 'mystery'. However, a parallel meaning with particular relevance to Alison is to be found in the OED as a separate headword, its connotations more immediately evident to French scholars than to their Anglophone counterparts. A second entry under the keyword **mystery** is supported by citations that point to confusion between this word and *maistrerie*, i.e. 'mastery'⁸. Although the earliest of these citations post-dates by some decades the period we are considering here, they point to the

⁶ R.M. Lumiansky and D. Mills, eds., *Chester Mystery Cycle*, London: Oxford University Press, (Early English Text Society ss3), 1974, Vol.I, p. 62, 113-116).

⁷ "Passion Play I" in K.S. Block, ed., *Ludus Coventriae*, London: Oxford University Press, (Early English Text Society es 120), 1974, p. 269, 9-12).

⁸ Some major monolingual French dictionaries contain cross-references to *métier*, *mystère*, with a conjectural entry **misterium*. Skeat's *Etymological Dictionary of the English Language*, London, 1882, has two entries under the headword *mystery*, pointing out that there is no connection between the two and linking the second to Old French *mestier* (Modern French *métier*) and Middle English *mistere*, all with the sense 'a trade, handicraft'.

link between the plays and the guilds that sponsored them. In one instance⁹, the word is used with the sense 'craft, trade, professional skill' in speaking of an unsuccessful search for a shirtmaker,

but they coude fynde noon, but that they wer... vncunnyng in the mystery...

It finds its way into another citation, under the definition 'A trade guild or company'¹⁰

that by twentye fower occupations, artes, craftes or misterie, these pagents shulde be played...

The importance of the participation and sponsorship of the wealthy craft and trade guilds cannot be exaggerated. Whether the thriving lay influence on the plays was a cause or an effect of clerical withdrawal is a question we cannot hope to resolve. Most probably, energetic lay participation generated secular elements that the church could neither condone nor effectively repress, leaving it only the negative hope that, without the blessing its authority bestowed, what purported to be exegetical drama would atrophy and die. As we know, it didn't. Not for a long time. Instead, it developed and, to borrow from the idioms of our own time, it moved on.

You will remember that Alison values experience as highly as any authority revered by the society of her time. Perhaps more so. Chaucer's mischievous and entertaining focus on her marriages leaves vast areas of her life unexplored and frees us to flesh out some of the others. One of which is her direct experience of the religious plays in performance,

Well, there are many ways of seeing and being seen. I like to stand among the spectators, watching the players - some in church doorways, some out in the open streets. I make sure everyone knows I'm there, I can tell you! I laugh more loudly than anyone. And join in when the players fall out over a scene they're rehearsing. And yell at the timid ones to speak up and stop mumbling...

So much for Alison among the audience. But when she speaks of being seen, she is remembering something else about that particular Lent when she enjoyed herself so exuberantly and so conspicuously. During those weeks, she comes upon some similarly high-spirited travellers setting out for Coventry,

⁹ mystery (2), *Gesta Romanorum*, c.1440, xliii, 171.

¹⁰ *Ibid.*(3), from a text of the Chester Plays (date uncertain, perhaps c.1500).

... *I watched them clambering onto their wagon and called out, 'Any room for one more?' 'Come on then,' a hearty young fellow said, 'we can make a space for a little one like you!' Everyone laughed as he helped me hoist my substantial rump onto the bench alongside him...*

Once in Coventry, Alison finds herself surrounded by a surging flurry of people all talking at once. Talking? Shouting and bellowing, rather, obviously intent on something, but just what Alison can't at first make out. Before long, however, she sees that the crowd is made up of groups, each with a shared preoccupation and purpose. She moves closer, mingling with them, intrigued, straining to hear what they are saying to each other. Then she realises what it is all about. These are local guildsmen and women who have come together to prepare the plays they are to perform in mid-June and who, with only a few weeks to go, are squabbling and interrupting each other, angry and impatient and agreeing about nothing.

Alison moves among them, delighted and fascinated. She has often experienced the pleasure of being a spectator at the *Corpus Christi* plays but, as she watches the women busying themselves with what is going on here, just as they do in other places, a thought comes to her for the first time: it is that she has never seen a woman actually taking part in a play¹¹. She is seized by a craving to join in, to be among the active-seen rather than the merely-seeing. Why shouldn't women play women? Even when slim boys were chosen for female roles, they couldn't for a moment be mistaken for women. Men of all ages move differently, walk differently, make different gestures, even hold their heads differently. Not to mention their voices. Alison remembers a play where Adam and Eve sang a lament together and where the Eve's voice was far deeper than the Adam's!

She is approaching forty now, but as ready and eager as ever to try something new. After inheriting from three rich old husbands, she is independent and wealthy, free to do as she likes. And she is constantly on the lookout for ways of getting her own back on the philandering fourth husband whose repeated infidelities enrage her. What better than to be absent when he returns from London, leaving him to wonder where she is - and who she is with?

When Alison is thwarted, she is capable of mustering considerable reserves of energy and initiative. After giving careful thought to the situation, she decides to start by introducing herself to the Drapers, the wealthiest and most influential of the guilds. Some of them already know her

¹¹ The flights of fancy in what follows here are indebted to the discussion in Meg Twycross's article, "'Transvestism' in the Mystery Plays." *Medieval English Theatre* 5:2, 1983, pp.123-180. Meg is, of course, in no way responsible for any implausibilities I may have come up with.

as a weaver and a member of a friendly guild and they welcome her willingly enough. Even so, her unusual request brings everything to a standstill,

... some were disgruntled and said I was making them waste precious time. The place for women was with the cooking pots. Plays should be left to the men, as they'd always been. One man, a stranger from Chester, said that the worthy wives of his town raised money and helped with the putting on of plays, including making costumes and keeping the children out of the way. That, they all agreed, was fine, but that wasn't the same as letting a woman in as a player. Then Hal the Dyer suddenly confused things by saying that the best Herod he'd ever seen was Bess the butcher's wife, who had a voice as strident as a krummhorn and hefty movements to match... Everyone started talking at once. He must be making that up, they said. Women didn't ever take part in the plays... I was silent. A woman playing a man's part? That wasn't what I meant.

Alison's next move is cunningly thought out. She approaches the preaching friar who can be seen at all times wandering among the players, watching and listening closely, sometimes calling a halt to what they are doing, often objecting and reprimanding. Dressed sedately and with diffident demeanour and modestly lowered eyes, Alison, asks whether it is sinful for men to play the parts of holy women. His reply is what she had hoped for, though his vehemence startles her somewhat. Indeed, he says, indeed, *vir veste feminea...abominabilis apud Deum est qui facit haec*, yes, indeed, like so much that is going on here, this is indeed a grave sin. Alison waits for him to translate the Latin: `any man who puts on women's garments is an abomination to God'¹² Not that the townsfolk always took notice of what the friars said about their plays. But Alison knows now that the Bible says only women should dress as women.

She bides her time, staying on in Coventry, wandering to and fro as people come together here and there after a day's work to shape and reshape whichever play they are to perform. Alison remembers the plays she'd seen the year before in York, which had followed one after the other, telling a continuous story, unlike the episodes being depicted here, where she can't always tell what the plays are about and often has to ask someone. There are even some players who aren't sure! Alison is intrigued by the Shoemakers, who are working together to make a new play about Mary Magdalene and Martha, sister of Lazarus - her favourite saint, the repentant sinner, the first person to see the living Christ after watching him die on the cross.

¹² Deuteronomy 22:5.

She keeps quiet about wanting to take part, but the idea stays in her mind. She is pretty sure that she's heard of women performing in plays in France¹³. Or were they very young girls rather than women? But if the very-young could take part in plays in France, then why shouldn't the not-yet-old do the same in England? She thinks back indignantly to that time in Avignon, when she saw Ecclesia played by a delicate-looking, beardless boy wearing a flaxen wig that flowed in golden curls across his shoulders.

Alison's enthusiasm and help are welcomed and encouraged, but time passes with no more being said about her taking part alongside the players. She thinks she may give up the idea when she hears a friar speaking about the Virgin Mary and Saint Mary Magdalene. Lovely though they both are, he says, their holiness raises them far above all worldly flesh; no man could ever look on either with carnal desire. Perhaps, after all, she wouldn't after all want to play one of those two. She finds delight instead in seeing each play taking shape and is particularly fascinated by that of the Drapers, with its rich fabrics, elaborate attire and false heads, masks and wings, trumpeters and pipe-players - and intricate machinery for lifting and lowering actors to and from Heaven or down to the mouth of Hell - though she is disappointed when she learns which play all this is being lavished on,

... alright, alright. I admit that the Last Judgement is very important, but there isn't a single interesting woman in that play. There's St Michael with his scales and the Angel Gabriel on either side of Our Lord. And there's Saint Peter, carrying an enormous key, standing next to God. Well, I mean - if they're there, you'd think Our Lady would be, wouldn't you?

Alison loses interest entirely when she hears that one side of the Doomsday wagon is to swarm with devils reaching out to seize the damned as they scramble over each other, howling horribly and trying to escape, while the saved will cluster all along the other side, standing motionless, gazing upwards and singing harmoniously.

No thank you, I said. Well, even if I could somehow have smuggled myself in there with them, I didn't fancy being trampled underfoot among the sinners, with my face painted black, or standing cheek by jowl with the virtuous, simpering and trying to sing at the same time..

¹³ See Lynette R. Muir, 'Woman on the Medieval Stage: the evidence from France', *Medieval English Theatre* 7:2, 1985, pp. 107-119. The instances cited here are all 15th and 16th centuries, but I suggest that absence of evidence of any from earlier dates cannot be taken as proof that there were none.

So, as you would expect, Alison looks elsewhere. She finds her way to the Weavers, who welcome her warmly as a substantial and respected member of their guild. Some of them are Flemings, who are delighted when she speaks to them in their own language. Unlike the Drapers, the Weavers are in a state of disarray and need every bit of help and cooperation they can get. They can't agree which play to perform and decide to do three, with the risk of drastically exceeding their financial and practical resources, as well as the number of parts their players could hope to tackle¹⁴.

As *Corpus Christi* Day draws near, the atmosphere becomes tense and anxious. No two rehearsals are the same. Everyone concentrates and co-operates, trying to remember what they've seen elsewhere, reminding each other of what last year's players had done, changing what they're doing as they go along, inventing, adding, cutting minute by minute.

In one play, where two prophets talk about the birth of Christ and the fulfilling of the prophecies of the Old Testament, a new disagreement breaks out, with some insisting that prophets are learned men and so they must speak learnedly and others objecting, saying that the words they are using wouldn't be understood by most of the audience,

...nor, said I, by any of the players. I was certainly proved right about that! Hawkyn kept saying 'demonstration' instead of 'deformation', and 'complication' instead of 'communication'. For 'prognostifying' and 'prognostified' he said 'magnifying' and 'magnified', without knowing the meaning of the words he was saying or the words he should have been saying. But at least he kept the rhymes where they should be. And who's to say how many people, if any, noticed his mistakes?

One man's dark cloud, they say, is another man's silver lining. A very apt proverb for what happened next - except that in this case the second man was a woman: Alison. The play that followed the disobedience and fall of Adam and Eve, depicted Mary and Joseph, the young virgin mother and her aged husband, looking for shelter as they await the birth of the Christ child. In Coventry the previous year, Mary had been played by a smooth-skinned, slender boy of fourteen, who was keen to play the part again. But luckily for Alison and unluckily for him, the youth's voice had recently broken. Not only was it gruff and slightly hoarse some of the time, it would crack unpredictably, soaring every now and again to a thin falsetto that made everyone

¹⁴ They seem to have been similarly ambitious in other years. See the Weavers' Pageant in Hardin Craig, *Two Coventry Corpus Christi Plays*, London: Oxford University Press (EETS e.s. LXXXVII), 1957, 3 parts: Prophets, Purification, Temple.

laugh.

Nobody minded a bit of laughter - until a crabby priest said that you never hear anywhere of Jesus laughing - then I asked if that meant Our Lord wanted nobody else ever to laugh - and the priest called me a blasphemer, which was a word I didn't know, but I knew it was something bad and kept quiet after that.

In the very middle of saying this, Alison stops suddenly, realising that this situation is playing right into her hands. And so, when the boy begs and pleads to be allowed to play the part, Alison speaks up and says piously that of course the audience mustn't ever be made to laugh at the Virgin Mary. Very soon, everyone is of one mind. The boy's father is well pleased; he had never liked seeing his eldest son dressed as a woman and, anyway, he needed him to work in the chandlery.

The boy was in tears. He said if they were going to let that fat old shrew play anything, it should be old Anna, the mother of Mary. Or old Mrs Noah. Not a chaste and holy young girl. His father cuffed him round the ears and dragged him off home. And that settled it. They all turned and looked at me.

With only a week to go before *Corpus Christi*, Alison takes on the role of Mary. She agrees, reluctantly, to wear the simple blue gown that the disappointed boy was to have worn, but protests bitterly when she isn't allowed to let her long, thick hair tumble loosely. They make her wear a wig of false hair as coarse as straw and the colour of rancid cheese - and even smellier. Nobody, they say, must know that a woman is playing this part. Someone even suggests that she tries to walk like a man!

Alison quite unexpectedly gets what she has been hankering after, but she finds it not at all easy. For one thing, the role of a young girl with an old husband was so familiar to her that it calls for recollection rather than pretence. Alison is repeatedly reprimanded for speaking shrewishly to old Bob Bellowsmender who is playing Joseph. Understandably, he retaliates and has to be rebuked for snapping back at her. Not the holiest of couples, these two. Everyone fears that on the day itself the two of them will be more like Mr and Mrs Noah than the Mother and God and her earthly spouse. Alison, of course, would far rather have been playing Mrs Noah, but this was better than nothing.

When the day came, it all went smoothly. Not because we played our parts as piously as we should, but because the noisy spectators weren't watching very closely. They grew restless and impatient, waiting for something less subdued than our dialogue. I know very well what they wanted. Sinners to make them laugh or devils to roar at them till they backed away in fear.

Alison will go on for many years talking about the time she was up there on the pageant wagon as a woman playing the part of a woman. But however vividly she recalls the enjoyment of the experience, its seriousness has just as enduring a place in her heart. One day, during those weeks in Coventry, she had been heard to remark with disappointment that none of the themes of the Coventry Plays that year had any connection with weaving,

... I said that the Pinners and the Needlers and the Ironmongers sometimes performed the Passion and Crucifixion plays, so why shouldn't we do something suitable for weavers of cloth. That started them arguing and shouting, just as the Drapers had done. Nobody could think of anything about weaving in the Bible, until Old Hawkyn said he thought he could maybe remember that he had perhaps once seen a play where Saint Veronica gave Our Lord her veil to wipe the sweat from his poor face... Someone, he said, must have woven her veil.

A quiet and gentle friar had stepped forward. The plays, he said, are a true and noble weaving of the greatest cloth of all. Their threads are drawn one by one from the Bible to create the fabric of faith that envelops us and protects us from the devil. His words filled Alison with remorse. She saw that, in her zeal for transitory pleasure, she had given no thought to the precious spiritual guidance that the plays offered and she promised herself that she'd be more earnest from then on.

How well she kept that promise we will never know.

Gloria Cigman
University of Warwick

ARLETTE SANCERY

Eléments de bibliographie

ARTICLES

- "Le rôle du sermon dans l'Angleterre du roi Alfred", *Le Sermon anglais*, Paris : Didier Erudition, publié par l'IRU Paris XII, 1982.
- "La Gourgue et Castejean, abbayes cisterciennes : filiales de leyme ?", *Vox Benedictina*, Saskatchewan, juillet 1985.
- "Prêche et presse à Londres au temps des Puritains", J.-C. Sergeant, éd., *Visages de la presse britannique*, Presses Universitaires de Nancy, 1987.
- "Le symbole de l'Orient dans *Children of the Ghetto* d'I. Zangwill", S. Dayras, éd., *Le symbole religieux et l'imaginaire dans la littérature anglaise*, Paris, CIRPA (Paris XIII), 1987.
- En collaboration avec L. Germain, "Analyse sociologique du chapitre II d'*Oliver Twist*", *Journées de Villetaneuse*, CELDA, Paris XIII, 1988.
- En collaboration avec M. Rosselin, "L'Angleterre moderne, une vision de la lower Middle Class à travers une nouvelle de Muriel Spark", *Journées de Villetaneuse*, Paris XIII, 1988.
- "De l'exode à l'exil : la communauté huguenote de Londres, 1550-1625", *Exil, migration et minorités ethniques*, mai 1990.
- "Le mot SANS l'image : la roue d'Ezéchiël dans la prédication de Matthew Mead (1689)", M.C. Rousseau & M. Taillé, éd., *Le Mot et l'image dans le domaine religieux*, Angers : Cahiers du Centre de Linguistique et de Littérature Religieuses, hors série, 1991, pp. 81-91.
- "Sainteté et Protestantisme dans un sermon de Matthew Mead (1661)", C. d'Haussy, éd., *Saints et Sainteté hier et aujourd'hui*, Publication du Groupe de Recherches sur l'Histoire et la pensée religieuse anglaises de l'Université Paris XII-Créteil, Paris : Didier Erudition, 1991, pp. 133-145.
- "John Colet et l'hérésie d'après son *Convocation Sermon* de 1512", C. d'Haussy, éd., *Hérésie et Orthodoxie*, Paris : Didier Erudition, 1993, pp. 53-63.
- "John Mirk, exemple parfait du clerc anglais", Jean Subrédat, éd., *Le clerc au Moyen Age. Sénéfiance 37*, Aix-en-Provence, 1995, pp. 501-513.

- "Matthew Mead, artisan de paix", *Les Artisans de Paix*, Culture et Religion des Pays anglophones, Presses Universitaires de Reims, 1996, pp. 54-61.
- "Londres d'est en ouest ; la mobilité vue par Israël Zangwill dans *Children of the Ghetto*", D. Frison & C. Lévy, *Parcours Judaiques I*, Université Paris X-Nanterre, 1996.
- "Problèmes de "l'ancien" et du "nouveau" dans le sermon anglais du XIVe siècle", Guy Bourquin, éd., *Hier et Aujourd'hui*, Nancy : AMAES, 1997, pp. 27-43.
- "La question scolaire dans *Children of the Ghetto* d'Israel Zangwill", R. Lejosne, éd., *Educations anglo-saxonnes*, Amiens : Presses de la Faculté Clerc, Université de Picardie Jules Verne, collection Sterne, 1997, pp. 105-116.
- "From Jerusalem to Hiroshima in *The Book of Lights* de Chaim Potok", *Parcours Judaiques IV*, Paris, 1998, pp. 259-268.
- "Les points de vue narratifs dans *Beowulf*", Colette Stévanovitch, éd., *Beowulf, de la forme au sens*, Paris : Ellipses, 1998, pp. 25-33.
- "La mère de Grendel", Marie-Françoise Alamichel, éd., *Beowulf, symbolisme et interprétations*, Paris : Editions du Temps, 1998, pp. 59-71.
- "La prophétie dans la prédication moyen-anglaise", Leo Carruthers, éd., *Rêves et Prophéties au Moyen Age*, Paris : AMAES, 1998, pp. 25-38.
- "Quelques héroïnes bibliques et leur ré-interprétation dans l'Angleterre médiévale", *Parcours Judaiques V*, Nanterre, 1999, pp. 11-25.
- "Le dimanche puritain, jour de repos ou jour de colère ?", *Travail et Repos*, Paris : Didier Erudition, publié par le Centre Culture et Religion dans les Pays anglophones, avec le concours de l'Université Marc Bloch (Strasbourg), 2000, pp. 31-42.
- "Les livres interdits dans *Children of the Ghetto* d'Israel Zangwill", D. Prudhomme & C. Lévy, éd., *Jews and the Book. Parcours Judaiques VI*, Nanterre, 2000.
- "Le roi Alfred: un nouveau Charlemagne?", *Terra Beata*, janvier 2001, pp. 2-11.
- "La lutte de l'ange et du démon dans le poème anglo-saxon *Solomon and Saturn*", Leo Carruthers, éd., *Anges et démons dans la littérature anglaise du Moyen Age*, Paris : PUPS, mars 2001.
- "Un exil qui portera ses fruits, celui de Matthew Mead, prédicateur puritain anglais (1630-1699)", *Exil, exilés. L'imaginaire et l'écriture de l'Exil*, publié par l'Université de Kingston (GB) et l'Université de Debrecen (Hongrie), *Sudia Romanica*, bibliothèque française, août 2002, pp. 153-162.
- "Chaucer et les Païens : représentations de l'Orient dans l'Angleterre médiévale", André Crépin, éd., *Angleterre et Orient au Moyen Age*, Paris : AMAES, 2002, pp. 51-65.

- "Profonde ou superficielle? La connaissance de la Bible dans la pastorale moyen-anglaise", Colette Stévanovitch & René Tixier, éd., *Surface et profondeur, Mélanges en l'honneur de Guy Bourquin*, Nancy : AMAES, 2003, pp. 359-366.

OUVRAGES

- M. Cling, dir., *L for Learners*, Paris : Larousse, 1976.
- Sous la direction de Christiane d'Haussy : *English Sermons. Mirrors of Society*, Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1995.
- En collaboration avec Josseline Bidard, *L'Angleterre et les légendes arthuriennes*, Paris : PUPS, collection Lectures en Sorbonne, 1997.
- W. Naphy & A. Spicer, *The Black Death and the History of Plagues, 1345-1730*. Traduction d'Arlette Sancery, *La Peste Noire 1345-1730*, Paris : Editions Autrement, 2003.
- En collaboration avec S. Viarre, édition et publication *in absentia* de la thèse de Doctorat d'Etat de Georgette Versinger, *Charles Williams, sa vie, son œuvre*, Lille : atelier des thèses, 2004, 700 p.

JOSSELINE BIDARD

Eléments de bibliographie

ARTICLES

- « Le Mal dans la littérature animalière anglaise du Moyen Age », Marie-Françoise Alamichel, éd., *Aspects du Mal dans la culture anglaise du Moyen Age*, Paris : AMAES, n°15, 1990, pp. 133-143.
- « Animaux réels, animaux imaginaires », André Crépin, éd., *The Medieval Imagination, l'imagination médiévale : Chaucer et ses contemporains*, Paris : AMAES, n° 16, 1991, pp. 235-247.
- « Reynard the Fox as Anti-Hero », Leo Carruthers, éd., *Heroes and Heroines in Medieval English Literature, a Festschrift presented to André Crépin*, Cambridge : D.S. Brewer, 1994.
- « Iris Murdoch et *The Green Knight* : la quête de la vérité », André Crépin & Colette Stevanovitch, éd., *Sir Gawain and The Green Knight*, Paris : AMAES, n° 19, 1994, pp. 141-152.
- « La fin d'une illusion : les saisons dans *Le Morte D'Arthur* », Leo Carruthers, éd., *La Ronde des Saisons : Les saisons dans la littérature et la société anglaises au Moyen Age* », Paris : PUPS, 1998, pp. 83-89.
- « Animaux et prophéties dans *Le Morte d'Arthur* », Leo Carruthers, éd., *Rêves et prophéties au Moyen Age*, Paris : AMAES, n° 22, 1998, pp. 131-144.
- « Contrastes et antithèses dans *Beowulf* », Colette Stévanovitch, éd., *Beowulf : de la forme au sens*, Paris : Ellipses, 1998, pp. 35-46.
- « Les animaux dans *Beowulf* », M.-F. Alamichel, éd., *Lectures d'une Œuvre : Beowulf*, Paris : Editions du Temps, 1998, pp. 73-86.
- « Le regard dans *Beowulf* », C. Stévanovitch, éd., *Points de vue sur Beowulf*, Actes du colloque du 14 novembre 1998, Nancy : Publications de l'AMAES, coll. GRENDEL, (vol. 1), 1999, pp. 55-64.
- « Les mots de pouvoir, le pouvoir des mots dans *Beowulf* », in *Lectures de Beowulf*, Reims : Université de Reims Champagne Ardenne, 1999.
- « Parole(s) de Renard », Colette Stévanovitch éd., *L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais*, Actes du colloque des 18-19 juin 1998, Nancy : AMAES, coll. GRENDEL, (vol. 2), 1999, pp. 31-42.

- « Ainsi parlait la Commère de Bath », Colette Stévanovitch éd., *L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais*, Actes du colloque du 25 et 26 juin 1999, Nancy : AMAES, coll. GRENDEL, (vol. 3), 1999.
- « Renard et l'astrologie », Wendy Harding & Anne Matthieu, éd., *Le Futur dans le Moyen Age anglais*, Paris : AMAES, n° 23, 1999, vol. 1, pp. 7-20.
- « L'épilogue renardien ? », Leo Carruthers & Adrian Papahagi, éd., *Prologues et Epilogues dans la littérature anglaise du Moyen Age*, Paris : AMAES, n° 24, 2001, pp. 155-169.
- « Les animaux et l'Orient dans les récits de voyage de la fin du Moyen Âge », André Crépin, éd., *Angleterre et Orient au Moyen Âge*, Paris : n° 25, 2002, pp. 39-50.
- « Animal miroir, animal repoussoir », Colette Stévanovitch & René Tixier, éd., *Surface et profondeur*, Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75^e anniversaire, Nancy : AMAES, coll. GRENDEL, (vol. 7), 2003, pp. 291-301.

OUVRAGES

- « La traduction écrite (thème et version) », ouvrage collectif coordonné par Kathleen Julié, *Préparer le C.A.P.E.S d'anglais.*, Paris : Hachette, 1996, pp. 94-122.
- En collaboration avec Arlette Sancery, *L'Angleterre et les légendes arthuriennes*, Paris : PUPS, collection Lectures en Sorbonne, 1997.
- En collaboration avec Marie-Françoise Alamichel, *Des Animaux et des hommes*, Paris : PUPS, collection Cultures et civilisations médiévales, 1998.
- *Le Nom et le groupe nominal*, Paris : Ellipses, collection Les essentiels de la grammaire anglaise, 1999.

TABLE DES MATIERES

Préface de Marie-Françoise Alamichel	1
Portrait de Josseline Bidard par Arlette Sancery	2
Portrait d'Arlette Sancery par Josseline Bidard	4
Liste alphabétique des auteurs	6
<u>La complémentarité : généralités</u>	
Guy Bourquin : <i>Au cœur de l'existant : la séduction du non.</i>	9
<u>Textes, manuscrits & images</u>	
Marthe Mensah : <i>Image et texte au Moyen Age, deux modes d'expression complémentaires.</i>	17
Jean-Pascal Pouzet : <i>Space this werke to wirke : quelques figures de la complémentarité dans les manuscrits de Robert Thornton.</i>	27
<u>Un plus un égal deux : les paires complémentaires</u>	
Marguerite-Marie Dubois : <i>En vieil-anglais, l'arc et la flèche.</i>	45
André Crépin : <i>Beowulf et Hunferth, personnages contrastés et complémentaires.</i>	55
Anne Mathieu : <i>La Complémentarité du roi et de l'évêque dans les romans en vers Athelston et The Sege of Melayne.</i>	59
Leo Carruthers : <i>Le riche et le pauvre : un couple allégorique dans un traité Moyen-anglais, Dives and Pauper.</i>	75
Sandra Gorgievski : <i>Guenièvre et Iseult : deux figures mythiques complémentaires de la féminité chez Malory.</i>	89
Claire Vial : <i>Lucifer ou le miroir brisé : les voix angéliques dans le théâtre anglais de la fin du Moyen Age.</i>	99
<u>Deux êtres complémentaires ? La question de l'amitié</u>	
Marie-Françoise Alamichel : <i>La question de l'amitié dans la littérature médiévale anglaise.</i>	119
Stephen Morrison : <i>Christ as Friend and Lover in a Late Middle English Sermon.</i>	137

Derek Brewer : *A Test of the Nature of Friendship – Lydgate, Chaucer and Others*. 155

Geoffrey Chaucer

Juliette Dor : *Les bons comptes font les bons amis. Variations sur quite(n) dans les Contes de Canterbury*. 165

Paule Mertens-Fonck : *Les deux débats complémentaires dans Les Contes de Canterbury*. 177

Martine Yvernault : *Le chevalier, le poète, et le petit chien : la présence animale dans Le Livre de la Duchesse de Chaucer*. 187

Hélène Dauby : *Complémentarité du Prologue de Beryn et des Canterbury Tales*. 197

Laura Kendrick : *Deschamps' Anonymous "Belle" and Chaucer's Wife of Bath: Complementary Experiments in Feminine Audacity*. 203

Moyen Age et au-delà : XVIe et XVIIe siècles

Jean-Paul Débax
Merry England *ou les pièges de la nostalgie*. 221

Colette Stévanovitch
Le tutoiement et le vouvoiement dans les pièces de Shakespeare. et leur équivalent dans le langage canin. 231

Eric Gerald Stanley
Thomas Adams: Bounded in a Nutshell yet a King of Infinite Space. 247

Il était une fois...

Marie Viet-Martin
On nous écrit de Bretagne. 259

Gloria Cigman
Sentence and solaas: visitaciouns...to pleyes of myracles. 267

Eléments de bibliographie d'Arlette Sancery 281

Eléments de bibliographie de Josseline Bidard 285

Table des matières 287

ASSOCIATION DES MEDIEVISTES ANGLICISTES
DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR (AMAES)

Bulletin d'abonnement

NOM :

PRENOM :

ADRESSE :

La cotisation donne droit à deux Bulletins et à un volume par an. Elle est de 30,50 euros pour les membres individuels, avec réduction de 50% pour les étudiants non salariés (15, 25 euros) et de 45,75 euros pour les institutions, à verser (uniquement en euros) au compte postal :

AMAES 18150 34 U Paris

Le courrier est à adresser à la secrétaire-administratrice de l'association : Hélène DAUBY, 34, route de Gentelles, F-80440 BOVES.

Publications de l'Association des Médiévistes Anglicistes

Liste complète, à partir du n°1 (1974) sur demande. Les volumes disponibles sont à commander à la secrétaire-administratrice.

20. ALAMICHEL, Marie-Françoise, *De Wace à Lawamon. Le Roman de Brut de Wace : texte original (extraits). Le Brut de Lawamon : texte original – traduction (extraits)*, Paris, 1995, 21 cm, 2 vols., 616 p. – 30,50 €

21. BOURQUIN, Guy, éd., *Hier et aujourd'hui. Points de vue sur le Moyen Age anglais.* (Contributions de M.-F. Alamichel, A. Crépin, M.K. Greenwood, A. Sancery, C. Stévanovitch, J. Ritch, C. Vial). Ouvrage publié par le concours de la SAES. Nancy, 1997, 21 cm, 128 p. – 15,25 €

22. CARRUTHERS, Leo, éd., *Rêves et prophéties au Moyen Age.* (Contributions de G. Aloni, J. Bidard, B. Douglas, M.-M. Dubois, A. Sancery, M. Yvernault-Gamaury, F. Zeitoun). Paris, 1998, 21 cm, 149 p. – 30,50 €

23. HARDING, Wendy & Anne MATHIEU, éd., *Le Futur dans le Moyen Age anglais.* (Contributions de J. Bidard, A. Brown, G. Cigman, A. Crépin, J.-P. Débax, B. Douglas, M.-M. Dubois, S. Gorgievski, M.K. Greenwood, L. Kendrick, P. Marquis, K. Moreau-Guibert, S. Morrison, J.-P. Pouzet, C. Stévanovitch, K.R. West, M. Yvernault-Gamaury, F. Zeitoun). Paris, 1999, 21 cm, 2 vols., 376 p. – 30,50 €

24. CARRUTHERS, Leo & Adrian PAPAAGI, éd., *Prologues et épilogues dans la littérature anglaise du Moyen Age.* (Contributions de J. Bidard, A. Blandeau, F. Bourgne, M. De Leon Baez, L. Kendrick, K. Moreau-Guibert, C. Stévanovitch, A. Vacher, S. Westrem, F. Zeitoun). Paris, 2001, 21 cm, 191 p. – 23 €

- 25.** CREPIN, André, éd., *Angleterre et Orient au Moyen Age. Actes du Xème congrès de l'Association.* (Contributions de A. Crépin, A. Papahagi, J. Bidard, A. Sancery, J. Dor, H. Dauby, A. Mathieu, L. Carruthers). Paris, 2002, 21 cm, 141 p. – 23 €
- 26.** PAPAHAHI, Adrian, éd., *Métamorphoses.* (Contributions de A. Baumgarten, A. Blandeau, G. Bourquin, L. Carruthers, A. Crépin, H. Dauby, J.-P. Débax, J. Dor, C. Girbea, A. Mathieu, A. Papahagi, R. Radulescu). Paris, 2003, 21 cm, 258 p. – 30,50 €

Hors Série

- HS 1.** STEVANOVIČ, Colette, *La Genèse du manuscrit Junius XI de la Bodléienne. Edition, traduction et commentaire.* Paris, 1992, 2 vols., 21 cm, 793 p. – épuisé.
- HS 2.** BERTHOIN-MATHIEU, Anne, *Prescriptions magiques anglaises du Xe au XIIe siècle. Etude structurale.* Paris, 1996, 2 vols., 21 cm, 605 p. + XIX planches en fac-similé. 38 €. A commander chez l'auteur.
- HS 3.** DAUBY, Hélène, *Exercices avec leurs corrigés sur l'histoire de l'anglais.* Amiens/Paris, 1997, 21 cm, 146 p., carte et tableaux – 15,25 €
- HS 4.** CREPIN, André, *Chaucer et les cultures d'expression française. Catalogue bilingue de l'exposition en Sorbonne, juillet 1998.* Paris, 1998, 21 cm, 72 p. – épuisé.
- HS 5.** CARRUTHERS, Leo, éd., *Justice et injustice au Moyen Age.* (Contributions de R. Chai-Elsholz, G. Cigman, R. Clouet, A. Crépin, J.-P. Débax, M. Dickson, P. Marquis, T. McCarthy, J. Neville). Paris, 1999, 21 cm, 177 p. – 15,25 €
- HS 6.** ALONI, Gila, *Pouvoir et autorité dans The Legend of Good Women de Geoffrey Chaucer.* Préface d'André Crépin, Paris, 2000, 2 vols., 21 cm, 330 p. – 22,90 €
- HS 7.** BARNAUD, Jean-François, *Le Bestiaire viel-anglais, étude et traduction de textes animaliers dans la poésie viel-anglaise.* Préface d'André Crépin, Paris, 2 vols., 405 p. – 45 €
A commander chez l'auteur, 11 rue des Récollets, 75004 Paris.
- HS 8.** CREPIN, André, *Marrakech. Photographies du Xe congrès de l'AMAES.* Paris, 2001, 21 cm, 56 p. Hors commerce.
- HS 9.** *Remise de l'épée d'académicien (Académie des Inscriptions et Belles Lettres) à André Crépin. Grands salons de la Sorbonne, 31 octobre 2002.* Paris, 2002, 21 cm, 28 p. Hors commerce.
- HS 10.** CARRUTHERS, Leo & Adrian Papahagi, éd., *Paroles et silences dans la littérature anglaise du Moyen Age.* (Contributions de M.-F. Alamichel, G. Aloni, A. Baume, L. Belingard, H. Daniels, C. Delesse, J. Ford, M.K. Greenwood, C. Kappler, A. Sainte-Marie, C. Vial), Paris, 2003, 21 cm, 257 p. – 20 €