



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 8

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Katharina Philipowski
Barbara Sasse (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format

(Villa Vigoni Talks I)

Published January 2021.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

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

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Fabienne Pomel: «dans le haut-parleur de mon Alter Ego»: les je en trompe-l'œil du songe («Le Songe de la Pucelle» et «Le Songe de Pestilence»), in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet/Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue 8), p.115–156 (online).

Fabienne Pomel

«dans le haut-parleur de mon Alter Ego»: les je en trompe-l'œil du songe

(«Le Songe de la Pucelle» et «Le Songe de Pestilence»)

Abstract. Beyond the thematic and generic differences between «Le Songe de la Pucele» and «Le Songe de Pestilence», the two allegorical dream narratives are built on a stratified and specular pluralization of the «I», the undermining of the distinction between the first, second, and third persons, and the blurring of the figures representing the author. A split between the homodiegetic retrospective narrator (emerging from his dream and narrating it afterwards) and the intradiegetic dreamer (a character and the perceptual focus of the events in the dream), allows frequent jumps, shifts, and generalized ventriloquism: the «I»-narrator thus intermittently yields to the intra-oneiric «I» and to personifications through *prosopopoeia*, meaning personifications which give voice to nonpersons, whether these are transcendental ideas or representations of the character's psyche, between whom paradoxical relationships of identity and difference are established. The dream thus offers the experience of another ghostly self, of an inner otherness which gives rise to new perceptions. The «I» tends to configure itself according to a changing, analogical or antagonist identity: between the feminine and the masculine in «Le Songe de la Pucele», between an «I»-narrator and an anonymous third person, and between the author and the reader as clerical and specular figures in «Le Songe de Pestilence». – The reference point of the «I» in the act of speaking, blurred and equivocal, serves a cognitive and hermeneutic purpose: it forces the reader to engage in a thought experience which includes varying gender perspectives and points of view on existential and political issues; the reader must constantly locate and identify the source and temporality of the voice in question. Thinking in the first person, through *prosopopoeia*, embedding, and metonymy, abolishes the boundaries between the self and other, inside and outside, single and multiple, speaker and

speakerless, the singular and plural. The <I> thus becomes a formidable tool of fiction.

Le chanteur M (Matthieu Chedid) a produit en 2015 en collaboration avec le dessinateur Matthieu Picard et son groupe Chedakles «une expérience en 3v. 3 visions du même rêve» intitulée La B.O² M: un rêve musical, un poème, une BD.¹ Cette proposition s'affiche comme expérience esthétique plurielle, œuvre trois en un, mobilisant les yeux et les oreilles, l'image, le son et le texte. Sommes-nous aux antipodes des récits de songes allégoriques médiévaux? Moins qu'on pourrait le croire... M. en effet met en œuvre dans le rêve une démultiplication du moi, des structures spéculaires et un soliloque tout en jouant avec l'onomastique et le pseudo d'artiste. Comme «le haut parleur de mon Alter Ego» dans ce rêve multi-média, le songe allégorique médiéval à la première personne donne la parole à une ou des altérités intérieures.

J'examinerai ici la structuration stratifiée du *je* dans deux songes, <Le Songe de la Pucelle> et <Le Songe de Pestilence>, pour montrer comment le songe allégorique s'édifie sur sa pluralisation spéculaire, le minage de la distinction entre les première, deuxième et troisième personnes grammaticales, et le brouillage des instances de l'auteur.

Tout oppose *a priori* ces deux songes: avec <Le Songe de la Pucelle>² (avant 1474 selon Arlima; 1450–55 selon E. Cayley³), on a affaire à un texte bref de 476 octosyllabes en 68 septains (ABABBCC), une thématique amoureuse développée sous forme dialoguée, un modèle psychomachique qui confronte Amour et Honte comme deux instances intérieures de la jeune fille, tiraillée entre tentation de profiter des plaisirs et méfiance prudente, un songe de premier mai associé au passage de la jeunesse à la maturité, conservé dans 7 manuscrits. <Le Songe de Pestilence> offre à l'inverse un texte massif en prose (177 folios dans le mss BnF fr12399), avec des inclusions ponctuelles en vers, et qui, couplé à un livre de chasse allégorisé – le <Livre des Deduis> –, constitue le second volet du <Livre du Roi Modus et

de la Roine Ratio»⁴ (ensemble daté entre 1354 et 1376 selon Arlima); ce songe conjugue différents modèles: judiciaire avec les sentences prononcées contre la Chair, Satan et le Monde; narratif avec des tournois allégoriques; apocalyptique avec un ravissement aux cieux et une vision prophétique enchâssée dans le songe. Il se présente comme une voie de salut moral et politique pour le royaume de France.

Pourtant, par delà leurs différences thématiques et génériques, ces deux textes offrent deux bons exemples du fonctionnement du *je* du songe. En effet, le récit de songe met en scène un *je* scindé: il suppose *a minima* une scission entre le narrateur rétrospectif homo-diégétique (sorti de son rêve et le racontant après coup) et le songeur intra-diégétique (personnage et foyer de perception des événements dans le rêve), entre lesquels s'instaure un rapport paradoxal d'identité et de différence et des sauts ou glissements fréquents.

M. Blanchot en décrivant le rêve comme un effet de «vigilance neutre», une présence-absence en même temps qu'une expérience d'étrangeté intérieure, note l'articulation paradoxale d'un *je* et d'un *il*:

«Là où je rêve, cela veille», vigilance qui est la surprise du rêve et où veille en effet, dans un point sans durée, une présence sans personne, la non-présence où n'advient jamais aucun être et dont la formule grammaticale serait le 'Il' qui ne désigne ni l'un ni l'autre [...] cela qui veille et qui, même lorsque nous dormons, ne nous laisse pas dormir: en suspens entre être et non-être.⁵

Le songe offre ainsi l'expérience d'un autre moi fantomatique, d'une altérité intérieure qui déploie un regard et une ouïe autres. Le *je* intradiégétique tend ainsi à se configurer comme un *je* dépersonnalisé ou désancré de son identité. On comprend mieux que le *je*-cadre du narrateur homodiégétique puisse aller jusqu'à s'effacer et céder la place à une troisième personne impersonnelle, comme par exemple dans le «Livre du Cœur d'amour épris» de René d'Anjou qui hybride les modèles narratifs du «Roman de la Rose» et de «La Queste del saint Graal»: une synecdoque du *je*-cadre, le Cœur, est adoubee comme héros d'un récit rapporté à la troisième personne.⁶ «Le

«Songe de Pestilence» présente un glissement semblable de la première personne vers la troisième.

La multiplication du moi en altérités spéculaires et métonymiques amène un principe de ventriloquie généralisée: le *je*-narrateur cède ainsi par intermittence la parole au *je* intra-onirique mais aussi aux personnifications par le jeu de la prosopopée qui donne la parole à la non-personne, qu'il s'agisse d'instances transcendantes ou d'avatars psychiques du moi. Le discours direct relaie alors le récit de deux façons possibles: dialogue entre le *je* intra-onirique et les personnifications, ou dialogue entre des personnifications, entendu et rapporté par un *je* auditeur-spectateur. Dans le cas où les différents locuteurs sont des voix intérieures au *je*, le dialogue s'apparente au soliloque.

L'enchâssement des *je*, les effets de métonymie entre le *je* et les personnifications, et la prosopopée viennent ainsi miner les oppositions entre première personne et troisième personne, première et deuxième personne. Ces processus de dédoublements spéculaires du *je* peuvent gagner l'instance auctoriale elle-même. «Le Roman de la Rose» avec l'investissement subreptice du *je* de Guillaume de Lorris par Jean de Meun offre un cas particulièrement fascinant, mais pas unique, de traitement en trompe-l'œil du *je*: dans les deux exemples retenus aussi, la référence brouillée et équivoque qui résulte des dédoublements du *je* vient affecter la figure auctoriale. On se demandera quels sont les intérêts et fonctions de cette structure spéculaire et métonymique du *je*. Comment sert-elle une expérience cognitive et herméneutique?

1. «Le Songe de la Pucelle»: un dédoublement du *je* au carré?

«Le Songe de la Pucelle» dédouble le *je* sur deux plans: dans la scénographie de l'énonciation et dans le jeu de la personnification, tout en présentant l'originalité de proposer un songe sous la forme d'un rêve au féminin, encadré par un endormissement et un réveil.

1.1. Un je féminin: l'énonciation au féminin et le double sermon d'Amour et Honte comme variante du soliloque

Alors qu'un *je* s'exprime banalement au début du texte dans le verbe pronominal *m'endormys* (v. 5), le premier indice du féminin est fourni dès la première occurrence du *je* à la deuxième strophe avec l'accord grammatical du participe passé: *Sy tout que je fus endormye, Deux personnages vis venir* (v.8–9: Dès que je fus endormie, je vis surgir deux personnages). C'est donc la demoiselle annoncée par l'incipit qui rêve et raconte, ce que confirme immédiatement le terme d'adresse – *Ma belle amy* (v. 10), puis les adjectifs qualificatifs et le portrait physique esquissé par ses interlocutrices:

Tu es molt belle, freche et ferme
Et de tout membres advenue.

(v. 15–16)

Jamais plus gente je ne tins,
Plus dure ne en meilleur point:
Gent corps, beau visaige et tetyns,
Qui sont hor en leur meilleur point.

(v. 22–25)

Tu es vraiment magnifique, fraîche et ferme, et dotée de membres bien proportionnés [...] Jamais je n'ai tenu dans mes bras demoiselle plus séduisante, plus ferme au toucher et en meilleure santé: corps élancé, beau visage et seins, qui ont à présent atteint leur point de perfection.

Ce portrait laudatif insiste aussi – heureusement – sur les qualités intellectuelles et la noblesse de la demoiselle:

Tu as assés d'entendement
Et sens, pour fillie de jonne eage; [...]
Et es née de bon lignyage [...].

(v. 29–33)

Tu as beaucoup d'esprit et de sensibilité, pour une jeune fille [...]; et tu es née d'un bon lignage.

Le point de vue féminin est suffisamment original pour être noté: il n'y a pas, à ma connaissance, d'autre songeuse dans le corpus allégorique français que Christine de Pizan dans «Le Dit de la Rose», «Le Livre du chemin de longue étude» ou «Le Livre de l'Advison Cristine».

Face à la demoiselle, les *deux figures de son songe* (v. 52) sont d'abord introduites sur un mode neutre par leur désignation comme *deux personnages* (v. 9) et leur prise de parole collective (*moy dirent* v. 10). Une incise vient révéler le caractère féminin de la première: *Moy, dist l'une, je te l'affirme* (v. 17). Mais leur nom n'est fourni qu'un peu plus loin – *Amours* (v. 65) et *Honte* (v. 69) – et leurs habits confirment cette identité féminine. Amour, souvent masculin en tant que dieu mythologique est donc décliné au féminin, ce que le genre du mot autorise. Toutes deux vont intervenir à la manière de deux prêchuses s'adressant alternativement à la demoiselle pour lui prodiguer des conseils contraires:

Amours prist a m'arraysonner;
Si fist Honte, puis a son tour.
Moult moy sceurent bien sermonner
Et moy venir tout a l'entour,
Et arguant en grant actour,
Par paroles bien assaillans.
(v. 71–77)

Amour se mit à m'adresser la parole, puis ce fut Honte, et chacune tour à tour. Elles surent bien me sermonner et m'assiéger en déployant des arguments avec force autorité et des paroles bien percutantes.

Le récit à la 1^{ère} personne cède donc la place au style direct: chacune des personnifications use à son tour du *je* (par ex. v. 90, 116 ou 157 pour Honte, v. 191, 221, 400 pour Amour) et s'adresse à la demoiselle à la 2^e personne. On relève une seule incise de régie persistante (*dist Amours*, v. 95): les rubriques suffisent à indiquer l'alternance des locuteurs. Parfois, le dispositif glisse vers un débat entre Amour et Honte comme entre les strophes 44 à 51 (v. 302–357) où l'interlocutrice est oubliée au profit d'évocations génériques – pucelle ou feme (v. 317, 323, 345, 339) – et d'affirmations

généralisantes. Le *je* de la narratrice-cadre est ainsi estompé au profit d'un discours direct où ce *je* se mue en allocutaire, à laquelle se réfèrent les pronoms personnels ou possessifs de 2^e personne.

Ce double sermon, variante du débat, est apparenté au soliloque. En effet, Amour et Honte sont des dynamiques psychiques de la demoiselle ou des injonctions morales contraires, à un moment de mutation identitaire: *il te faut aultre devenir* (v. 11) était la première affirmation commune des deux entités, rappelant la dimension initiatique de l'expérience amoureuse, que le <Roman de la Rose> appelait le *peage Des joenes genz*⁷. Amour se présente d'ailleurs comme instance investissant potentiellement l'intériorité de la demoiselle sur le mode de la possession:

Se les gens te veulent amer,
Doy tu de ce faire ung appel?
Non, non; se j'estoy en ta pel,
La meouldroye condescendre.
(v. 376—377)

Si les gens veulent t'aimer, dois-tu pour autant faire un procès? Non, pas du tout; si j'étais toi [littéralement dans ta peau], j'y consentirais volontiers.

Augustin dans ses *Soliloques* fournit un modèle au processus de scission du moi qui abolit la distinction entre intérieur et extérieur, *je et tu, je et il*:

Augustin: Depuis longtemps je roulais mille pensées diverses: oui, depuis bien des jours, je me cherchais ardemment moi-même, je cherchais mon bien, et le mal à éviter, quand soudain j'entendis une voix (était-ce moi-même? était-ce une voix étrangère? et venait-elle du dedans ou du dehors? Je ne sais et c'est justement à le démêler que tend tout mon effort). Voici ce qu'elle me dit:⁸

Il explique ainsi le titre de <Soliloques>:

Je m'y interroge et je m'y répons *comme si nous étions deux (tamquam duo essemus)*, la raison et moi, *alors que j'étais tout seul (cum solus essem)*. D'où le nom de *Soliloques* donné à cet ouvrage, qui est d'ailleurs inachevé.⁹

<Le Songe de la Pucelle> donne peu la parole à la demoiselle-protagoniste à l'intérieur du rêve mais plutôt aux deux instances intérieures qui se

disputent la primauté dans leur adresse pressante à la demoiselle réduite au rôle d'allocutaire silencieuse. On a donc plutôt un double prêche contradictoire en lieu et place du soliloque ou du débat direct entre instances intérieures: un dialogue invectif, «en tant qu'il procède par manière d'enveloppement de paroles et par forme de reprendre»¹⁰ (en ce qu'il procède par assauts de paroles et admonestations), pour pasticher Alain Chartier.

À la limite, dans ce texte, le *je* allégorique-cadre subsume toutes les places de l'énonciation: la narratrice (la demoiselle qui raconte le rêve après coup), l'allocutaire (la demoiselle-protagoniste à qui les personnifications parlent) et le délocuté (ce dont on parle)... Le complément de nom dans le titre offre d'ailleurs une équivoque possible: la pucelle est à la fois le sujet et l'objet du rêve.

1.2. Le je féminin sous tutelle d'un clerc masculin: la référence différée à un énonciateur enchâssant mais invisible (*ung qui scavoit lire et escrire*)

Mais ce dispositif général d'énonciation, qui féminise le *je* en tant que voix narratrice du rêve, est dénoncé à la fin du texte comme un trompe-l'œil en révélant après coup une *deixis* opaque; en effet, la demoiselle à son réveil se met en quête d'un scribe pour transcrire son rêve:

J'allay d'aventure trouver
Ung qui scavoit lire et escrire
Et m'essa[ay] a exprouver
S'il voudroit mon songe descrire.
Il l'accorda. [...]
(v. 456—460)

J'allais à tout hasard trouver un homme qui savait lire et écrire, et m'employai à le convaincre de bien vouloir transcrire mon rêve.

Le je féminin qu'on a identifié depuis le début du texte était donc sous la tutelle d'un clerc masculin clandestin! Le lecteur se rappelle alors que la

songeuse avait été caractérisée comme *feme mal lysant*, peinant à épeler les lettres et déchiffrer les noms des personnifications sur leurs habits:

Je pris aux lectres expellir,
Ensi que feme mal lysant;
L'une après l'aultre recueillir,
Pour veoir qu'elles alloient disant.
Et tant les allay advisant
Que de leurs noms je fis l'esprove:

(v. 57—62)

Je me mis à épeler les lettres, à la manière d'une lectrice peu experte, les assemblant une à une pour arriver à déchiffrer leur sens. À force de les examiner je parvins à lire leurs noms.

Le récit de rêve est donc rétroactivement présenté comme la transcription par le clerc anonyme du récit oral de la songeuse. Pour autant, ce clerc est totalement transparent et ne se matérialise jamais comme sujet d'énonciation explicite alors que la narratrice, au réveil, reste sujet des verbes de réflexion et de récit: *pansay* (450), *musay* (451), *recorday* (454), *racitay* (463).

Je luy racitay mot a mot,
Ense que l'avoye retenu,
Sellon que tout dit est aux mots
Et que dessus est contenu.
Se j'ay faillit, ne soit tenu
A mespris, je vous en supplie.
A paine est personne accomplie.

(v. 463—9)

Je lui rapportai mot pour mot fidèlement ce que j'avais retenu, selon les mots transcrits ci-dessus. Si j'ai failli en la matière, ne méprisez pas pour autant mon récit, je vous en supplie. Ce n'est pas sans peine qu'on devient une personne accomplie.

Entre le *je* explicite de la songeuse-narratrice (v. 463) et le *je* qui s'adresse au lecteur (v. 467—468), y-a-t-il glissement au *je* du clerc-écrivain? Imposable de distinguer les instances: est-ce la demoiselle qui s'exprime ou le

clerc transcripteur? La dernière occurrence de la première personne offre la même ambiguïté:

Et qui veuldra de ceste hystoyre
Le nom que pas je ne vous celle:
C'est le songe de la pucelle.
(v. 474—476)

Et si vous voulez savoir le titre de ce récit, je ne vous le cache pas: c'est Le Songe de la demoiselle.

On peut s'interroger aussi sur un vers étrange de la première interlocutrice pas encore identifiée alors comme Amour: *Je ne quiers aultre personnaige* (v. 32: je ne cherche pas d'autre personnage). S'agit-il d'une réflexion métadiégétique qui évoquerait la demoiselle comme une fabrication fictive et manifesterait un affleurement de l'auteur masculin à l'initiative d'une fiction de *je* féminin? L'énonciateur enchâssant s'exprimerait alors par le truchement d'un personnage potentiellement androgyne, Amour. L'ambiguïté est patente.

En toute logique, il faudrait attribuer à l'énonciateur professionnel la mise en forme versifiée et les septains ponctués de proverbes. Cette forme, d'abord utilisée dans des ballades, puis en strophes autonomes, se retrouve dans le «Passetemps» de Michault (d'ailleurs copié dans les mêmes manuscrits de L'Arsenal 3523 et de Turin^[1]), ou dans les conseils de Justice dans «Les lunettes des Princes», pour soutenir une réflexion morale. Faut-il attribuer les proverbes au clerc, comme le suggère la ponctuation de P. Aebischer en les excluant des guillemets, dans les 48 strophes (v. 99—441) exclusivement constituées de discours directs alternés des deux personifications? Inversement, cet éditeur intègre les proverbes à leurs premières prises de parole (v. 21, 28, 35 et 42). De fait, il y a ambiguïté: est-ce alternativement la demoiselle narratrice, Amour et Honte qui les énoncent, ou bien faut-il attribuer ces énoncés gnomiques au clerc transcripteur sollicité par la demoiselle *mal lysant*, et qui ferait alors figure de commentateur extérieur? Ces tournures sont impersonnelles *-Il fault que jennesse s'acquicte*

(v 84: Il faut que jeunesse se passe); *Trop craindre ne vaut une noys* (v. 140: Craindre toujours ne vaut rien); *En la coue gist le venin* (v. 245: À la queue gît le venin); *Blanche colour est tost tachee* (v. 399: Couleur blanche est tôt tachée); *Bon est d'avoir un euil au bois* (v. 427: Il est bon de garder l'œil ouvert quand on est au bois); etc- à l'exception d'une seule occurrence de la 1^{ère} personne: *Je croy qui bien serche, bien trouve* (v. 63: A mon avis, quand on cherche bien, on trouve), placée au sein d'une strophe où la narration est à la première personne et au féminin. Ce vers sonne comme un défi ou une énigme pour le lecteur, d'autant qu'il s'agit dans cette strophe de déchiffrer des lettres pour identifier les personnages. Le lecteur doit-il voir dans ce *je* celui de la songeuse-narratrice ou celui du clerc qui restitue (ou invente ?) sa parole ou une voix cléricale anonyme voire épiciène énonçant une leçon généralisante?

1. 3. Quelle visée pour cette fiction trans-genre à double énonciation?

Doit-on prendre au pied de la lettre la collaboration entre une femme quasi illettrée et un clerc dans la genèse du texte? La lire comme une fiction émanant d'un auteur masculin ou encore une fiction émanant d'une auteure? Ce dispositif de double énonciation vise-t-il à attester la vérité du songe et ainsi à appuyer sa puissance didactique envers un lectorat qui serait prioritairement *tout le sexe femeny* (v. 244: tout le sexe féminin)? En fournissant une genèse – réelle ou fictive – avec la double transmission orale féminine et écrite masculine, il s'agirait de cautionner le songe comme transcription d'une expérience onirique existentielle dont le texte serait l'enregistrement fidèle, pour renforcer une leçon édifiante de mise en garde des jeunes femmes contre l'amour. Le souci d'attestation, banal, s'exprime à plusieurs reprises, de même que la volonté pédagogique. L'une des strophes finales se conclut sur l'affirmation stéréotypée: *songes sont vrays, aulcune fois* (v. 455: Les songes disent parfois la vérité); *croyre* rime avec *hystoire* dans l'avant dernier couple de rimes du texte (v. 474–475).

La fonction traditionnellement psychagogique des personnifications, le recours à la formule *moy sermonner* (v. 73) et la scansion des strophes par les proverbes afficherait une visée didactique et morale. On repère même une misogynie toute cléricale dans certains propos de Honte, contestée sur ce point par Amour:

Savoir pucelle sobremant
Doit, sens voloier estre soubtile. [...]
Tout ne vault pas une coquille,
Quant de trop sçavoir s'entremet.
(v. 323—328)

Une demoiselle doit savoir sobrement, sans chercher à être trop subtile. [...] S'ingénieur à trop savoir ne vaut pas un clou.

Quant à Amour, il semble déguiser sous un postulat d'égalité une apologie de la sexualité, susceptible de bénéficier d'abord aux hommes, dans un propos très ambigu, y compris dans l'expression *par force*:

Home et feme se sont tout ung,
D'une mesme masse créés.
Par force doyvent estre commung,
Sens vergoigne en tous leurs secrés.
Deux sont, en une cher entés.
(v. 414—418)

Homme et femme, c'est tout un; ils sont créés d'une même matière. Il est obligatoire qu'ils mettent tout en commun, sans honte, dans ce qu'ils ont de plus intime. Ce sont deux personnes, entées sur une même chair.

Au terme des discours, la demoiselle remercie les deux personnifications de l'apprentissage qu'elles lui ont proposé, mais s'en tient à une position diplomatique et aporétique de conciliation et bonne volonté:

A dont les pris a mercier
De ce que me vindrent apprendre,
Et dis, pour tout paciffier,
Que me garderoye de mesprendre.
Lors me va le grant jour surprendre;

Et quant plus rien ne veys, je m'esveille.
(v. 442—447)

Je pris soin de les remercier de que qu'elles étaient venues m'apprendre, et répondis, pour les mettre d'accord, que je veillerai à ne pas commettre de faute. C'est alors que le grand jour vient me surprendre: n'ayant plus rien à voir, je me réveille.

L'allure didactique et morale pourrait pourtant aussi bien être un vernis ou seulement l'une des lectures possibles. En effet, le débat reste ouvert et la pirouette finale de la demoiselle esquive tout positionnement de sa part entre Honte et Amour. L'ajout d'une «ballade a propos» dont le refrain est *Amour le veult, mais Honte le deffent* en guise d'épilogue dans certains manuscrits maintient l'ambiguïté.¹² E. Cayley a relevé cette ambiguïté du débat, irrésolu, et la dynamique interprétative entretenue dans la tradition manuscrite où le songe est associé avec des textes moraux ou des débats, tandis que dans les imprimés, une diffusion séparée du texte donne parfois des indices du choix de Honte (lecture morale).

Le relais et la conjugaison du féminin et du masculin dans le *je* pourraient donc tout aussi bien inviter à une expérience de pensée au-delà de la dichotomie de genre.¹³ La possibilité d'une projection dans l'autre genre est d'ailleurs formulée par Amour, lorsqu'elle affirme qu'elle élirait la demoiselle comme objet de son désir si elle était de l'autre sexe:

Se, come feme, je fusse home,
Je te choyse pour ma dame.
(v.36—37)

Si moi, femme, j'étais un homme, je te choiserais pour être ma dame.

Est-ce là une résurgence du clerc masculin sous le masque féminin de la personnification, soulignant ce qu'E. Cayley appelle «drag performance»¹⁴? Un clin d'œil malicieux qui consiste à présenter comme hypothétique un scénario d'inversion de genre symétrique de celui auquel procéderait bel et bien un auteur masculin? Ou alors faut-il voir dans la personnification d'Amour le double d'une auteure qui s'amuse à faire, par personnage

interposé, l'éloge de sa puissance de séduction? On a en tout cas un jeu autour du genre qui situerait le texte moins dans la mouvance didactique et morale que dans le sillage de la querelle de la belle dame sans merci, voire dans une lecture pro-féminine de Chartier.¹⁵ L'association dans plusieurs manuscrits à des textes d'Alain Chartier dont «La Belle dame sans merci»¹⁶ ou appartenant au débat suscité¹⁷ appuie l'hypothèse d'une telle mouvance.

1.4. Le songe comme théâtre du moi?

On est aussi frappé dans «Le Songe de la Pucelle» par un vocabulaire et des références au théâtre: les deux personnifications lorsque qu'elles apparaissent sont qualifiées de *personnages* (v. 9) tout comme la songeuse-protagoniste (*personnaige* v. 32), comme pour souligner qu'on a, pour elle aussi, affaire à un rôle: le DMF indique les sens de «rôle incarné par un acteur, dans une mise en scène, une pièce de théâtre» et «personne fictive, personification, allégorie». Un vers étrange pourrait s'expliquer par la référence à une estrade:

La firent ung peu d'intervalle
Ces deues, simplement¹⁸, que je vis.
L'une monte, l'autre desvale;
Chescune assez boen se chevis.
(v. 43—46)

Ces deux personnages que je vis firent une petite pause. Tandis que l'une monte l'autre descend de l'estrade; chacune rivalise d'habileté dans son jeu.

Comment comprendre les verbes *monter* et *desvaler* sinon comme une indication de mouvement pour se relayer sur une scène en hauteur que les deux personnages se disputeraient et occuperaient en alternance? L'éditeur comprend d'ailleurs *se chevis*¹⁹ comme *joua son rôle*. Les noms inscrits sur les vêtements que la songeuse parvient à déchiffrer pour identifier les personnages rappellent aussi les inscriptions utilisées au théâtre: *l'abit mesme les moy devise En grosse lecture, a peu de plait* (v. 54—55: leur vêtement même m'indique leur nom en grosses lettres sans grand discours). Ces

détails suggèrent soit un paradigme théâtral pour le songe, soit une possible performance du texte: dans les deux cas, la dualité du *je* entre la personne de l'acteur et le personnage joué vient corroborer l'effet de trompe-l'œil associé au traitement de la première personne et de son genre, si l'on se rappelle que des acteurs masculins pouvaient jouer des rôles féminins.

Le *je* est donc doublement scindé dans ce texte bref: au niveau du je-narrateur cadre entre un *je* narrateur féminin et un *je écrivain* clérical masculin, et au niveau intradiégétique entre les deux personnifications spéculaires et antithétiques incarnant la psyché de la demoiselle protagoniste. Ce double dédoublement (ou triple si on opte pour une performance théâtralisée) contribue à rendre équivoque la visée du texte, oscillant entre édification morale et jeu masqué et potentiellement ironique au sein d'une communauté littéraire. Le traitement équivoque du *je* crée un trouble herméneutique qui nourrit une dynamique de lecture au sein de ce qu'E. Cayley a appelé les communautés interprétatives.²⁰

2. «Le Songe de Pestilence»: entre escamotage et pluralisation spéculaire du *je*

«Le Songe de Pestilence» permet d'observer d'autres formes de brouillage du *je*: le récit à la première personne cède en effet la place à un récit à la troisième personne, tout en développant des *je* spéculaires qui sont autant de figures tutélaires et auctoriales du texte, pluralisées et dé-référencées.

2.1. L'escamotage du *je*-cadre et le relais d'une troisième personne impersonnelle

Le début se présente comme un récit de songe traditionnel à la première personne, dans des circonstances qui articulent le songe à venir au livre de chasse qui précède: le 4 avril 1338, le narrateur vient de recevoir une copie du «Livre des Deduis»; il rappelle qu'il en a trouvé la matière dans «un livre bien ancien» dont l'ordonnancement revient au roi Modus. Méditant sur la manière de compléter (*aemplir*) et parachever son livre, il se promène seul

dans une forêt sans trouver l'inspiration. C'est alors qu'il s'assoit au pied d'un arbre et s'endort. Ces circonstances sont rapportées à la première personne, avec six occurrences du *je*, un déterminant possessif de première personne (*mon livre*) et des pronoms personnels (*m'asis*, *m'endormi*). Apparaît aussi la formule subjective habituelle pour introduire le songe qui prend ici la forme d'un rêve par l'endormissement explicite:

[...] et en songant m'estoit avis que je veoie le roi Modus et la roine Ratio, lesquels parloient a grant foison de gent de divers estas [...] Et leur disoit le roi Modus en ceste maniere: (140, l. 14—19 p. 3)

[...] et en rêvant, il me semblait que je voyais le roi Modus et la reine Ratio, lesquels discutaient avec un grand nombre de gens de divers états [...] Et le roi Modus leur parlait ainsi:

La même formule subjective resurgit pour articuler le discours direct du roi Modus à celui de la reine Ratio:

Et a che point m'estoit avis que veoie le roi Modus et la roine Ratio devant Dieu le Pere a genous, et faisoit la roine Ratio sa complainte en ceste maniere: (141 l. 55—58)

Et à ce moment-là, il me semblait que je voyais le roi Modus et la reine Ratio à genoux devant Dieu le Père; et la reine Ratio lui adressait sa complainte ainsi:

Mais après le discours de la reine, la narration se poursuit du point de vue d'un narrateur omniscient, sans que le point de vue soit focalisé. Les rubriques ne mentionnent plus de sujet aux verbes de parole autres que les personnages. Le verbe *deviser* est sans sujet (*Ci devise comment/comme*, 147—155) puis les rubriques éliminent même le verbe *deviser* en ne gardant que l'adverbe de manière: *Comment* [...] (156), *Comme* (158) ou *Si com* (161). À partir du chapitre 180, apparaissent sporadiquement de nouveaux types de rubriques, avec la mention du contenu (180: *Ce que Ratio requist par l'amende*), des locuteurs (181: *La roine Ratio qui parle contre la Char et le Monde*) ou encore de formes (183: *La complainte que fait le roy Modus* ou 192: *Le chant roial que Fausse Amour fist pour la roine Ratio*). Si le

dialogue tend à être prépondérant, il reste enchâssé dans un récit, désormais régi par une voix impersonnelle à la place du *je* focalisé. On voit d'ailleurs apparaître au seuil des chapitres, comme dans la narration arthurienne en prose, *l'histoire* ou *le conte* comme sujet des verbes de parole:

En ceste partie dist l'histoire que [...] (161, l.1 p. 60)

Ci endroit dist l'istoire de la vision que [...] (229, l.2 p. 183)

Dans cette partie, l'histoire dit que [...] Ici, le récit de la vision dit que [...]

Le texte recourt aussi, comme le roman de chevalerie en prose, au procédé de l'entrelacs, qui permet de cesser de parler d'un personnage pour passer à un autre:

Mes atant se test le conte du roi des Vices et retourne a parler du roi Modus et de la roine Ration sa feme. (193, l. 128—130 p. 113)

Chi endroit se test un peu l'istoire du roi des Vices et des quatre rois qui a eulz avoient jousté, et retourne a parler du connetable au roi des Vices qui s'estoit parti de devant la chité de Maliferne [...] (228, l. 22—25 p. 182)

Mes atent se test or le conte d'eulz, que plus n'e[n] parle, si perleron de la deraine vision qui apres m'avint (229, l. 76—78 p. 185)

Mais alors le conte cesse de parler du roi des Vices et se remet à parler du roi Modus et le la reine Ratio sa femme; ici, l'histoire cesse un moment de parler de l'histoire du roi des Vices et des quatre rois qui avaient combattu contre eux et se remet à parler du connétable du roi des Vices qui avait quitté le siège de la cité de Maliferne; Mais à présent le conte cesse de parler d'eux et nous parlerons de la dernière vision qui m'est apparue ensuite.

La narration émane ainsi d'une voix anonyme, celle du conte. Ce n'est qu'à la fin du chapitre 229 que resurgit le *je*, comme foyer de la perception visuelle de cette dernière vision, puis de la quête du sens du rêve, après le réveil:

Ci endroit parle l'histoire de la tierche vision qui m'avint, quer une nuit me sembloit que j'estoie transporté et ravi es chieux, et estoie mis prez d'une mancion selestre ou le Saint Espirit estoit. (230 l. 3—6 p. 185)

et la veoie (230, l. 6—7 p. 185)

la me sembloit que je vevoie (230 l. 9 p. 185)

et m'estoit avis que (230, l. 35 p. 186)

Ici l'histoire parle de la troisième vision qui m'apparut; en effet, une nuit, il me semblait que j'étais transporté et ravi aux cieux, et que j'étais placé près d'un lieu céleste où se trouvait le Saint Esprit; et là je voyais [...]; là il me semblait que je voyais [...], et il me semblait que [...]

Quelques rubriques indiquent *L'auteur* [c'est-à-dire le narrateur] (ch. 193, 197, 206), mais seulement pour marquer le retour à la narration après le discours direct des personnages. Si *L'auteur parle* dans le corps principal du récit du songe, comme l'indique ponctuellement la rubrique du chapitre 199, ce n'est pas à la première personne. On ne relève que quelques résurgences sporadiques d'un *je*, dans les huit couples de strophes d'Hélinant qui commentent la dégradation morale des différents états sociaux, chez lesquels Sapience cherche en vain vérité, charité et humilité. Mais ce *je* diffère du *je* narrateur et personnage dans le rêve. Dans le décrochement du vers, c'est à la fois un *je*-poète (*Des avocas feroi deus vers*, 30 p. 37) et un *je*-prêcheur, juge moral et commentateur recourant à la modalité déontique, se fondant dans un *nous* collectif ou un *on* impersonnel, ou s'adressant à un *vous*²¹: ce *je* rappelle l'énonciateur du début du «*Livre des Deduis*». En effet, dans le premier livre du diptyque, le *nous* du prologue (t.1, v. 121, 127, 128) inclut le *je* dans une collectivité humaine, qui s'adresse à un *vous* (t.1, v. 136, 159). Une seule occurrence de verbe à la 1^{ère} personne apparaît: (*Pour ce vueil ci ramentevoir Ce que Modus en ordena*, t.1, v. 156–7 p. 8): c'est pourquoi je veux rappeler ce que Modus a présenté à ce sujet), qui caractérise le *je* comme médiateur et transmetteur de mémoire. Après ce prologue, la parole est immédiatement cédée à Modus et Ratio, tandis que le récit se présente comme compte-rendu d'un dialogue, jeu de questions-réponses entre l'apprenti et les deux figures magistrales qui s'expriment souvent par un *nous* de majesté qui tend à se confondre avec le narrateur (ex. *or vous avons moustré, apres vous diron, nous vous en avons parlé du...* t.1, p. 149–151). La 1^{ère} personne apparaît sporadique-

ment dans des digressions, comme celle sur les noms de Modus et Ratio ou dans un récit enchâssé (t.1, p. 268 sq). Le texte se termine directement sur un discours direct de Ratio, sans retour au narrateur.

2.2. Les je spéculaires du je-cadre: le couple royal Modus-Ratio et les clercs herméneutes

Le *je*-cadre trouve des porte-parole dans Modus et Ratio à qui il a cédé la parole au début du songe, et dans le clerc savant consulté après le réveil: ces personnages incarnent des instances d'autorité qui fournissent des masques à l'auteur, entre effacement et prestige.

Modus et Ratio apparaissent en effet au seuil du texte comme les porte-parole du constat de dégradation morale qui explique que le *je* s'exprimant au tout début du texte se soit dépeint comme *triste et dolant* (140 l. 11 p. 3): *vous estes hors de l'usage de reson et vivés comme bestes mues, et vous gouvernés tous par le conseil du Diable, de la Char et du Monde, si estes en peril* (141 l. 8–11 p. 4: Vous êtes privé de l'usage de la raison et vous vivez comme des bêtes muettes; vous vous gouvernez en suivant le conseil du Diable, de la Chair et du Monde: c'est pourquoi vous êtes en péril). Cette accusation de Modus aux trois états de la société est fondatrice: doublée d'un avertissement de la menace de châtement, elle est relayée par la plainte de Raison à Dieu, qui se dit *haïe du Diable, de la Char et du Monde* (141 l. 110 p. 7) et lui demande qu'il les convoque en jugement, programmant ainsi le scénario du songe.

Le roi Modus apparaît à nouveau lors de la vision finale, cette fois comme interlocuteur du visionnaire, à qui ce dernier demande des explications, mais aussi comme intercesseur: si Modus consent à répondre au songeur sur les miroirs, en revanche, il affirme l'impossibilité d'accéder à son désir de voir le Saint Esprit, à qui il va s'adresser à la place du visionnaire (ch. 230, p. 286), tout en fournissant un résumé des événements rêvés. Or que représentent Modus et Ratio? Ce sont à la fois des instances divines et des facultés humaines sous la tutelle desquelles se place l'auteur, dès le début

du «Livre des Deduis» dont l'enseignement complété par la moralisation est prodigué par Modus et Raison:

Il faut proceder sur le livre
Que Modus avoit ordené
Contre l'estat d'uisiveté,
Qui de deduis tenoit escole. [...]
Pour ce veil ci ramentevoir
Ce que Modus en ordena
Et la doctrine qu'i donna
Sur les deduis que vous verrés
Ici devant entitulés.
(«Livre des Deduis», v. 150—160)

Il faut s'appuyer sur le livre que Modus avait composé contre l'état d'oisiveté, et qui tenait école à propos des plaisirs. [...] C'est pourquoi je veux ici rappeler ce que Modus a rédigé à ce sujet et l'enseignement qu'il a donné sur les plaisirs, selon le titre que vous trouverez ci-dessus.

Modus et Ratio sont définis par le clerc herméneute comme des «accidens qui sont en Dieu»²² et le «Livre des Deduis» était déjà placé sous leur patronage:

si li dis que j'avoie mis en escript tout ce que je savoie, et estoit fait sur Modus et sur Ratio. (235 l. 46—48 p. 192)

Et je lui dis aussi que j'avais écrit tout ce que je savais, sous la caution de Modus et de Ratio.

Le couple royal offre donc une double autorité sous laquelle les deux livres viennent se placer. Mais il incarne aussi la disposition d'esprit de l'auteur. En effet, Modus règne sur le monde contingent du savoir et du savoir-faire nécessaire pour faire *œuvre divine*²³, mais aussi œuvre littéraire, à l'opposé de l'oisiveté désignée comme ennemie.

Le clerc et ami du narrateur, consulté pour interpréter la vision apparaît comme un autre double doté d'une autorité hyperbolique: il s'agit du *plus sage clerc en tous les set ars qui fu en roialme de France en son temps, car il estoit maistre de grammaire et logique, de retorique et arismetique et de*

geometrie et de musique et de abstronomie, et si estoit bon clerc en theologie (235 l. 24–29 p. 192: le plus sage clerc dans les sept arts qui soit au royaume de France en son temps, car il était maître à la fois en grammaire, logique, rhétorique, arithmétique, géométrie, musique et astronomie, mais aussi bon clerc en théologie). L'autorité herméneutique brièvement assurée par Modus va donc être relayée par ce clerc qui explique les composantes de la vision, puis propose un développement astrologique sur *la pestilence a venir* (240 l. 3 p. 199). Dans un nouveau processus de dédoublement, il cite à son tour un autre clerc, auteur de la prophétie des trois arbres pour valider et détailler les annonces.

Pour laquelle chose je vous envoie une prophecie que j'ai trouuee en un livre que un tresgrant clerc philosophe i avoit mise comme vraie, qui disoit ainsi: 242. Ci devise de la prophecie que le clerc pronostica des trois arbres (241 l. 58–61 et 242 rubrique p. 203)

C'est pourquoi je vous envoie une prophétie que j'ai trouvée dans un livre, qu'un très grand clerc philosophe avait transcrite comme vraie et qui disait ceci: 242. Ici, est rapportée la prophétie à propos des trois arbres, dont le clerc avait interprété le caractère prémonitoire.

L'effet spéculaire est souligné par la mise en abyme des textes (Voir Fig. 1: Structure du récit et 1^{ère} personne): le clerc consulté fournit au narrateur *un roule que il avoit escript* (235 l. 56–57 p. 193) et le narrateur lui cède la parole, à la manière d'une citation. D'abord rapportée au style direct et à la première personne du singulier (*Il me semble que* 236 l. 3 p. 193), et ponctuellement au pluriel comme une citation (*vous diron la senefiance de* 239 l. 22 p. 199), la glose du clerc s'adresse à la deuxième personne au narrateur devenu allocutaire: *Il vous fust demoustré en vostre songe que [...]* (237, l. 4–5 p. 194). Mais ce clerc enchâsse à son tour une prophétie des trois arbres et sa glose, qu'il dit avoir trouvée dans un livre (241 l. 58–61), et cite au début du ch. 242. Un flottement apparaît ainsi sur la référence de la première personne: s'agit-il 2^e ou du 1^{er} clerc? Est-ce le second clerc cité par le premier qui glose la prophétie des arbres comme semble le suggérer l'annonce de la fin du chapitre précédent (*Pour laquelle chose je vous envoie*

une prophécie que j'ai trouuee en un livre que un tres grant clerc philosophe i avoit mise comme vraie, qui disoit ainssi: 241 l. 58—61 p. 203. À cet effet, je vous envoie une prophétie que j'ai trouvée dans le livre d'un très grand clerc philosophe qui la considérait comme vraie et qui disait ceci:)? Il semble plutôt que le premier clerc cite la prophétie des arbres d'un second clerc, mais en soit l'interprète (et pour savoir la verité de ceste prophécie ai je molt musé et estudié que ce peut estre 242 l. 12—16 p. 203: et pour comprendre le sens véritable de cette prophétie, j'y ai passé du temps et j'ai longuement étudié pour comprendre de quoi il s'agissait).

Le chapitre 244 clarifie l'énonciation de la suite par le retour au je-cadre, *a posteriori*, après la mort du premier clerc qui lui avait demandé de ne pas la révéler avant sa mort: *moi, qui ai vu les choses avenues, veul faire declaration de ce que il me dist, lequel me dist et escript en ceste maniere: (244 l. 8—10: moi, qui ai vu ces choses advenir, je veux transmettre le contenu de ses propos, qu'il me déclara et m'écrivit comme suit). Cette glose va alors être rapportée au style indirect aux chapitres 245—247 où resurgit le je du narrateur-songeur cadre: Au temps que le roi de France de quoi le clerc a parlé, lequel m'escript que il seroit plaié par tout ses membres, d'icelui dist que [...] (245 l. 2 p. 205: au temps du roi de France dont le clerc a parlé lorsqu'il m'écrivit qu'il serait blessé au niveau de tous ses membres, il [le clerc] dit à son sujet que...); le chapitre 246 scande les *il prenoit, il disoit que* (p. 206—207). Enfin, à partir du ch. 248, le je narrateur-cadre prend directement en charge la glose, et décrypte désormais en son nom et comme passés, après la mort du clerc, les événements annoncés et dont il a été témoin (248—256):*

Et pour ce que il le lessa en la discretion des ouans, moi, qui ai veu la greigneur partie des choses que il dist avenues, en metrai je si mon entendement parmi ce que j'en ai veu avenir, si vous moustreron, en desclerant les choses dessus dites, les belles graces que Dieu a faites a mon tres cher et redoublté seigneur, le noble roi de France. (246 l. 45—50 p. 207)

Et parce qu'il a laissé cela à la charge des auditeurs, moi, qui ai vu advenir la plus grande partie des choses qu'il avait dites, j'y ajouterai ma propre

compréhension pour les événements que j'ai vu se produire, et nous vous montrerons, en éclairant les événements mentionnés, les grâces extraordinaires que Dieu a faites à mon très cher et très redouté seigneur, le roi de France.

Le *je*-cadre assume désormais l'interprétation, pour la valider et la détailler après coup, comme le montrent les mises en équivalences et la répétition de *je entent* ou *je met pour, c'est a entendre*. Il revendique dans son épilogue en prose un rôle de complémentation à la glose du clerc, énumérant ce que le clerc n'avait pas dit et qui lui revient en propre.

Or ai dit et declarrié selon ma petite entencion ce de quoi le clerc qui la prophecie m'escrist ne m'avoit rien descouvert, c'est a savoir du non de l'aigle et du non de celui par qui les vers de terre furent reboutés. Et aussi ne m'avoit rien escript des graces que Dieu fist pour le noble roy de France, ne du fait a l'aigle d'Occident, ne de ses chevaleries, par quoi le corps et les membres du roi furent garis de leur plaies. (256 l. 54—62, p. 220)

J'ai présenté et commenté selon mes faibles compétences les sujets dont le clerc qui m'avait écrit la prophétie ne m'avait en rien éclairci, c'est-à-dire le nom de l'aigle et le nom de celui par qui les vers de terre furent repoussés. Il ne m'avait rien écrit non plus des grâces que Dieu a accordées au noble roi de France, ni des agissements de l'aigle d'Occident et de ses chevaliers, grâce auxquels le corps et les membres du roi furent guéris de leurs blessures.

Le clerc fournit donc une autorité qui par son commentaire du songe et l'expansion prophétique proposée, cautionne ce songe, tandis que le narrateur principal apparaît comme son continuateur dans la fonction de commentateur.

Le dispositif spéculaire entre le narrateur et les deux clercs mais aussi le passage du style direct au style indirect dans la restitution des propos, viennent ainsi par moments rendre le *je* équivoque: le lecteur peine à repérer les références d'une *deixis* (spatiale, temporelle et personnelle) flottante: qui parle, et quand, du premier clerc ou du deuxième clerc invoqués, du clerc ou du *je*-cadre? Ces duplications en miroir entre les *je* contribuent à instaurer le songeur et le commentateur, l'auteur et le lecteur comme instances spéculaires: le clerc est une figure intradiégétique du lecteur qui

produit un texte à partir de sa lecture, et le songeur-narrateur qui écrit son rêve s'en fait aussi le lecteur.

2. 3. Les quatre paliers de la fin du texte: instances du *je*, instances de l'auteur

Le long épilogue au récit de songe sous la forme de gloses successives est à son tour suivi de quatre paliers de sortie du texte avec un épilogue en prose puis trois moments conclusifs versifiés: *ce sont les vers rimés*, un *Chant royal pour m'amie Marie* et un explicite, qui déploient des stratégies d'énonciation où se relaient et se superposent dans le *je* plusieurs instances de l'auteur: l'inscripteur, la personne biographique et l'entité juridique responsable du texte, si l'on reprend les distinctions de D. Maingueneau.

1/ épilogue en prose (p. 220 l. 54–81)

Le *je* de l'épilogue en prose est sujet de verbes de parole: *dire*, *desclarrier* (54), *mettre en escript* (67), *faire conclusion* (78), *faire une petite introduction et priere* (l. 79–80) ou de verbes de savoir: *ne sai ...*70. Il correspond à l'auteur inscrit, gestionnaire et organisateur de son récit, à un moment charnière entre fin du récit et épilogue en rimes.

2/ *Ce sont les vers rimés* (ch. 257 p. 221–226)

Ces 14 strophes d'Hélinant (douzains AABAABBBABBA) sont une prière à Dieu et à la Vierge Marie pour le roi de France (Charles V) dans laquelle sont enchâssées des adresses directes au roi. Si le passage s'ouvre sur un *je*, Dieu n'est pas un interlocuteur direct contrairement à la Vierge à qui il s'adresse parfois à la 2^e personne du singulier ou du pluriel. Le *je* est relayé dans les adresses au roi par un *nous* collectif (le peuple à protéger; l'humanité déchue) qui inclut le locuteur au rang des sujets chrétiens du roi de France. La prière porte sur la protection du roi (*Je prie à Dieu omnipotent Qu'ï gart de mal et de tourment, De meschief et de villenie, Nostre roi [...]*; v. 1–4 p. 221: Je prie Dieu tout-puissant qu'il protège notre roi du mal et

du tourment, du malheur et de la bassesse) mais aussi sur le soutien de la Vierge à l'auteur pour le rendre capable d'éclairer le roi sur un bon gouvernement. Cette demande n'est pas adressée directement à la Vierge mais rapportée comme un projet, qui se concrétisera dans le chant roial:

Celle que j'aim de cuer parfaitement,
De qui tout bien, toute joie despent,
A jointes mains li veul merci crier
Qu'elle ait regart sus mon entendement,
Lequel li veul moustrer devotement,
Car c'est celle qui a tout peut aidier:
C'est qu'elle veulle donner et otroier
Grace et puissance de bien edefier
Au roy de France sus son gouvernement
Et qu'a Dieu veulle du tout son cuer fichier [...]
(v. 133—142 p. 225)

Je veux ici implorer à mains jointes celle que j'aime d'un cœur pur, de qui tout bien et toute joie dépendent, d'avoir un droit de regard sur mon entendement, que je veux lui présenter dévotement, car elle détient le pouvoir d'aider en toute chose: qu'elle veuille [me] donner et octroyer grâce et puissance de bien édifier le roi de France à propos de son gouvernement et qu'elle oriente entièrement son cœur vers Dieu.

Le *je* réfère donc ici à la personne comme sujet biographique chrétien des verbes de prière: prier, saluer 160, estre quitiié 167 (être quitte). Mais la présence de verbes de parole et de composition établit une équivalence entre l'inscripteur et l'individu chrétien dans la double revendication de la composition poétique du texte et du chant à suivre: *Je veul faire apres ce dité Un chant par tres grant amistié Pour toi* (v. 164—165: J'ai l'intention de faire suivre ce dit d'un chant, par immense amitié pour toi).

3/ Chant roial pour m'amie Marie (ch. 258 p. 226—228)

Le chant royal vient d'abord fondre la personne biographique dans un *je* et un *nous* universels, tout en rappelant la fonction poétique de l'inscripteur,

orchestrateur de la fin du texte par la continuité du vers, coulé dorénavant en neuvains à rime ABABBABBA.

En effet, on observe d'abord une inclusion du *je* dans une troisième personne générique: *hons mortel ne pourroit dire Le pris, le doulz sentiment -, La grant valour...* (11 p. 227: un homme mortel ne pourrait dire le prix, le tendre sentiment, la grande valeur...). *hons mortel* est relayé par *le vrai amant* et repris en pronom personnel anaphorique de P3 *le* (v. 19 et 21), *li* ou *lui* (v. 24, 25, 26). Mais le poète qui compose et l'individu qui prie sont superposés *in fine*:

En cest livre au definement,
En chantant de la souveraine,
Veul meitre en son gouvernement
Mon cuer, mon corps, ma vie humaine,
Qui ont mon ame mis en paine,
Pour quoi je depri humblement
Elle, qui est de grace plaine,
Que celle de pechié ramaine
A la voie de sauvement.
Amen
(v. 37—43)

Sur le point de finir ce livre, en chantant à propos de la dame souveraine, je veux remettre dans ses mains mon cœur, mon corps et toute ma vie terrestre qui ont mis mon âme en peine. C'est pourquoi je la prie humblement, elle qui est pleine de grâce, car c'est elle qui ramène du péché vers la voie du salut.
Amen

La fin du texte vient ainsi mettre en équivalence le *je* compositeur du texte- l'auteur inscrit- et la personne individuelle, soucieuse de son salut.

4/ Explicit (ch. 259 p. 228)

Enfin, l'explicit livre en énigme deux noms sous la forme de 10 vers et deux groupes de lettres inscrits dans deux cercles, après la rubrique: *explicit le Livre du roy Modus et de la roine Ratio, qui parle des deduis et de pestilence* dans le manuscrit BnF fr 12399 (f. 177 v²⁴). Un seul autre manuscrit

présente cette énigme selon Tilander: Bnf fr 1297 (169 r²⁵) (voir Figures 2 et 3).

Les lettres de ci environ
Si font le non et le sournon
– Qui bien les saroit a droit metre
Et curieux de l'entremetre –
De celui qui cest livre fist
Et du clerc qui son songe escript
Qui la prophesie a moustré.
U checle dessus est nommé
Qui le livre a fait et trouvé.
C'est tout.
DRHIENREIEESEREF
HDOSEDMISNER
(v. 4–13 p. 228)

Les lettres placées dans le pourtour des cercles composent les prénom et nom – pour qui saurait bien les mettre en ordre et serait curieux de s'y consacrer – de celui qui fit ce livre et ceux du clerc qui transcrivit par écrit sa spéculation qui révéla le sens de la prophétie. Sur le cercle supérieur est nommé celui qui a rédigé et conçu ce livre. C'est tout.

Il s'agit ici de fournir un nom propre qui identifie la personne juridique de l'auteur à laquelle rattacher le texte. Mais l'énigme lettrique propose un double jeu d'identification et de masque, d'affichage et de brouillage du nom, et qui plus est, deux noms au lieu d'un. A. Chassant²⁶ a lu dans la série des lettres dès 1869 les noms d'Henri de Ferrières et de Denis d'Hormes, tous deux rattachés à la Normandie, sans qu'il y ait certitude d'attribution.

2.4. Le dédoublement ambigu des instances autoriales dans l'énigme finale et les figures spéculaires de l'auteur et du lecteur

celui qui cest livre fist (v.8) et *qui le livre a fait et trouvé* (v. 12) évoque sans ambiguïté l'auteur du <Livre du Roi Modus et de la Roine Ratio> dont l'explicit indique qu'il comprend deux composantes, <Le Livre des Deduis et Le Songe de Pestilence>: ce serait Henri de Ferrières.

Mais la référence *du clerc qui son songe escript Qui la prophecie a moustré* (v. 9–10) est confuse avec la succession de deux relatives, le déterminant possessif *son*, le verbe *escripre* et le mot *songe*. Le clerc évoquerait le copiste, selon Chassant et Tilander, qui comprennent *escripre* au sens de copier: *du clerc qui copia (escript) le songe de l'auteur (son songe; son se rapporte à celui, c.-à-d. l'auteur). [...]*²⁷

Toutefois, Tilander escamote le problème de la double relative: faut-il supposer que *songe* est antécédent de la deuxième relative tandis que *monstrer* prendrait le sens de faire voir, présenter ou mettre en valeur (*le clerc qui copia son songe, qui/lequel songe (de l'auteur) a mis en scène/présenté la prophétie*)? Curieusement, l'éditeur ne fait pas le lien avec le clerc que la fin du texte met en scène comme interlocuteur de l'auteur principal et auteur du *roulle* contenant la glose prophétique (*un roulle que il avoit escript* 56 p. 193: un rouleau de parchemin qu'il avait rédigé). Si l'on voit dans *le clerc* l'antécédent commun des deux relatives, on pourrait alors comprendre: *le clerc qui a copié le/son songe et qui a glosé la prophétie: monstrer* peut en effet signifier *procéder à une revue détaillée de*», *faire voir, faire lire laisser paraître, révéler, attester, témoigner, expliquer* selon le DMF. Mais que ce clerc glossateur soit le copiste est saugrenu dans la mesure où cet interlocuteur de l'auteur est sans rapport explicite quelconque à la copie de l'ensemble du songe. Le verbe *escripre* ne signifierait donc pas copier mais bien écrire, rédiger: il a d'ailleurs été employé à plusieurs reprises pour insister sur le statut écrit de la glose fournie par le clerc²⁸ mais le COD *son songe* se substitue curieusement à *la prophétie* si l'on compare à deux emplois de l'épilogue où *la prophecie* semble désigner par métonymie la glose astrologique prémonitoire:

Or ai dit et desclairrié selon ma petite entencion ce de quoi le clerc qui la prophecie m'escrist ne m'avoit rien descouvert. (54–56 p. 220)

J'ai expliqué et éclairci selon mes maigres facultés ce à propos de quoi le clerc qui m'avait écrit la prophétie ne m'avait rien élucidé.

Si ne sai que il avendra, mes tant me dist le clerc qui la prophécie m'escrypt que [...] (70—71 p. 220)

Je ne sais ce qu'il en adviendra, mais toujours est-il que le clerc qui m'écrivit la prophétie m'expliqua que [...]

Une solution serait de comprendre *songe* ici, non pas au sens de rêve, mais de spéculation méditative et herméneutique. Le DMF ne fournit pas un tel sens. Pourtant, songer dès le XII^e siècle peut signifier penser, méditer, être absorbé par une activité mentale. Le verbe *penser* est d'ailleurs utilisé avec *mettre en escript* et *espondre*, ce dernier étant, lui, bien spécialisé dans le sens de glose:

[...] si li priai mout, pour la grant mirencolie en quoi je en estoie, que il vousist espondre ce que j'avoie songié. Et il me dist que illi penseroit volentiers et que il me metroit en escript son avis et des autres choses merveilleuses. (235 l. 32—36 p. 192)

[...] je le priai vivement, à cause de la grand mélancolie dans laquelle j'étais plongé, qu'il veuille bien interpréter mon rêve. Et il me répondit qu'il y réfléchirait volontiers et me transmettrait son avis par écrit, ainsi qu'à propos d'autres choses étonnantes.

Dès lors, le mot *songe* pourrait référer à la pronostication astrologique que le clerc propose, au sens de projection temporelle prophétique éclairant le songe antérieur. On pourrait alors comprendre, en attribuant deux antécédents distincts aux relatives: «le nom et le prénom [...] du clerc qui transcrivit par écrit sa spéculation qui révéla le sens de la prophétie», étant entendu que cette prophétie est l'annonce des pestilences à venir.

La rosace révélerait alors à demi et sous le signe de la prudence le nom de celui qui aurait imposé à l'auteur principal de garder le silence sur son interprétation jusqu'à sa mort.²⁹ Cette hypothèse pointerait un parallèle intéressant entre le songe onirique et le songe spéculatif qui l'interprète, entre l'imagination de l'auteur et celle du lecteur-interprète, puisque les deux cercles et les deux noms représenteraient à la fois le procédé d'enchâssement des voix et de dédoublements du *je* et le fonctionnement de la logique allégorique et prophétique, comme endroit et envers d'une œuvre: la repré-

sentation codée et son décryptage, le rêve et sa glose, l'un et l'autre étant conçus comme deux avatars du songe allégorique.

2. 5. Les locuteurs spéculaires: pour quelles fonctions?

«Le Songe de Pestilence» tend en effet à multiplier les binômes sous l'égide desquelles se place le livre:

- le couple allégorique de Modus et Ratio qui fédère dans le titre les deux unités textuelles
- l'auteur et le clerc interprète (qu'il soit réel ou fictionnel), haussé au rang de co-auteur
- les deux clercs savants
- les deux noms dans les cercles

Le jeu bicolore (rouge et bleu) vient mettre en relief ce principe de dualité dans le mss BnF fr 12399: rouge pour les lettres du cercle intérieur, bleu pour le cercle extérieur, et alternance de rouge et bleu à l'initiale des vers, moulés dans le cercle central. Quant aux cercles emboîtés, ils font écho aux cercles célestes évoqués dans la vision finale et dans la glose astrologique du clerc. Les deux personnifications, Modus et Ratio, figurent d'ailleurs à l'extérieur des cercles emboîtés qui représentent le cosmos au f. 163v. Le principe d'emboîtement hiérarchisé régit donc à la fois le monde et le texte comme emboîtement de voix. Le mss Bnf fr 1297 reprend l'alternance du rouge et bleu dans les initiales des vers contenus dans le cercle mais ne démarque pas les lettres du cercle extérieur, de la même couleur brune de l'encre du texte, ce qui suggère peut-être une association des lettres du cercle extérieur à l'auteur de l'énigme plus qu'une gémellité entre les deux instances textuelles.

Le long épilogue expansé du songe permet donc de diffracter la figure de l'auteur en multiples avatars: le songeur ou rêveur-visionnaire, le songeur ignorant en quête de sens, l'émule du roi Modus, le clerc savant et hermé-

neute, le garant rétrospectif de la vérité de l'écrit du clerc, le continuateur de la glose, le chrétien soucieux de son salut et du royaume de France... Les dédoublements multiples jusqu'aux énigmatiques noms propres de tutelle du texte esquivent pourtant une autorité assumée. Ils pourraient être le signe d'un embarras que J. Batany attribue à l'usurpation du privilège royal du songe. (Batany 1995). Le dédoublement du nom et des instances auctoriales renverrait à une logique du masque ou de l'alibi: le texte manifeste ainsi une tension entre d'une part la volonté de superposer l'inscripteur et la personne biographique et d'autre part la volonté de préserver la personne en esquivant les risques politiques d'une autorité revendiquée, stratégie fréquente dans le songe politique, comme l'a observé C. Marchello-Nizia.³⁰

La fin du texte sur une série de sas de sortie relève donc d'une stratégie de précaution pour affirmer l'identité chrétienne de l'auteur, son allégeance au roi de France et guider fortement le lecteur dans son interprétation du texte, sans toutefois en assumer totalement l'autorité: l'auteur semble préserver sa sécurité par un anonymat relatif, comme pour atténuer ou esquiver la portée politique critique du texte à l'égard du royaume de France. De même que sa glose apporte un correctif plus optimiste à celle du clerc, centrée sur la menace des châtiments pour l'égaré moral du royaume, les dédoublements multiples du *je* viennent diluer la responsabilité du propos critique. Mais ils construisent aussi les instances de l'auteur et du lecteur comme complémentaires et spéculaires pour inviter à une dynamique interprétative de la lecture.

En guise de conclusion: «l'Or en Je [...]»³¹

«tous ces inventeurs fous dans le haut-parleur de mon Alter Ego? Ce sont tes pensées» assène à M l'orange numérique, «l'Or en Je», qui s'est définie au seuil du poème comme «le complice de [s]on rêve» et son interlocutrice. L'Or en Je, c'est donc ce *je* spéculaire à la fois multiplié par l'écriture et la lecture, et interrogé par le rêve et l'art. La lettre initiale M en guise de pseudo masque à demi la filiation (paternelle et grand-maternelle)³² de Ma-

thieu Chedid tandis que le nom-valise du groupe Chedakles, obtenu par contraction lettrique et sonore du nom de trois artistes (Ched pour Chedid, Ackl(e) pour Ackley, kles pour Clais)³³, souligne la part collective de la création. Chez M comme chez les auteurs médiévaux, le songe et la création apparaissent toujours comme expérience d'une altérité, qui explique en partie l'importance de l'anonymat, des pseudos et des noms en énigme.

Le *je* allégorique est donc moins «forme vide» (Benveniste) ou «asémique» (Ricoeur)³⁴ que symbole indexical qui cumule un sens conventionnel et dénotatif (la référence à un locuteur) et un référent variable dont «l'identification passe par les relations spatio-temporelles de l'occurrence» (Kleiber 1986, p. 19), qu'elles soient immédiates ou différées. Le *je* du songe allégorique est un feuilleté stratifié par la structure d'emboîtements en référents pluriels, qui tiennent paradoxalement ensemble sous cet outil linguistique-cadre.

Les songes allégoriques proposent ainsi à travers un *je* chiffré, équivoque, spéculaire et à la référence instable, une expérience de pensée sur la multiplication des possibles de soi sous l'égide du songeur. Le bénéfice du dispositif semble à la fois d'ordre philosophique ou existentiel, sur le modèle de la consolation de Boèce, et d'ordre herméneutique. L'énonciation ventriloque du *je* permet de déployer la fiction comme espace d'une libre expérience de pensée: une expérience dé-genrée pour le lecteur dans «Le Songe de la Pucelle», et une dé-responsabilité auctoriale sur le plan politique pour «Le Songe de Pestilence». Ce traitement du *je* soutient une dynamique herméneutique, qui repose sur une série de spécularités entre les figures de l'auteur, du lecteur et les protagonistes du songe tout en déstabilisant le confort du lecteur, obligé de réajuster constamment la focale des points de vue.

En ce sens, le *je* allégorique du songe illustre «l'imagination de l'altérité, le désir d'altérité»³⁵ observé par J. Cerquiglini dans le lyrisme développé à partir de la fin du XIII^e siècle et il participe du «montage polyphonique»³⁶:

l'essor d'un sujet divisé, concomitant d'un monde troublé et d'une crise des signes, se manifeste dans le récit allégorique à la première personne.

Si le récit de songe à la première personne a eu tant de succès du XIII^e au XV^e siècle, c'est peut-être parce que dans sa plasticité, cette forme caméléon abolit les frontières entre soi et l'autre, dedans et dehors, un et multiple: le je du songe allégorique subsume ainsi potentiellement toutes les places de l'énonciation – locuteur, allocutaire et délocuté – et les trois personnes grammaticales, singulier et pluriel. Elle rejoint curieusement en cela certaines propriétés du pronom indéfini *on*, substitut possible des autres pronoms personnels pour créer un certain anonymat en désarrimant l'énonciation de l'individu identifié: le *je* allégorique mine les oppositions entre défini et indéfini, identifiable et non identifiable, en renvoyant à une ou plusieurs personnes sujet(s) animée(s) et indéterminée(s). Mais le *je* allégorique va encore plus loin en dynamitant dans le jeu de la prosopopée l'opposition entre animé et inanimé, locuteur et non locuteur.

Le *je* est donc un formidable outil de la fiction allégorique. Plus qu'un simple vecteur didactique de connaissances morales ou religieuses, le songe allégorique permet, par le jeu des dédoublements et des scissions du *je*, de mettre en place une scène mentale où se joue la fiction allégorique, placée à distance comme dans un non-lieu fondamentalement dialogique, paradoxal et aporétique, pour comprendre une crise existentielle (amoureuse, morale, politique, sotériologique) et tenter d'en dénouer les tensions par une analyse lucide et une posture herméneutique, sinon la résoudre.

Notes

- 1 «Le rêve de Matthieu», La B.O2-M, Une expérience en 3v. 3 visions du même rêve, Matthieu Chedid, Matthias Picard, Eye of music, Labo-M Editions 2024, 2015.
- 2 L'édition citée ici est celle de Paul Aebischer, p. 225–241. Les traductions proposées sont les miennes.

- 3 Voir E. Cayley 2015a, p. 137–165. Voir note 6 pour la datation et la bibliographie pour la liste des manuscrits et imprimés anciens.
- 4 Les «Livres du roy Modus et de la royne Ratio»; Pauphilet, p. 587–723. Les traductions proposées sont les miennes.
- 5 «Rêver, écrire», p. 169–170.
- 6 René d'Anjou: «Le Livre du cœur d'amour épris».
- 7 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, «Le Roman de la Rose» (v. 22–23).
- 8 «Les Soliloques» («Soliloquia»), p. 3–98, I, i, 1.
- 9 Révisions (Retractationum libri duo. Voir I, iv, 1.
- 10 Alain Chartier: «Le Quadriologue invectif», l. 9–10 p. 8.
- 11 Fabri mentionne cette forme vers 1520 encore dans son «Grand et vrai art de pleine rhétorique», Rouen, Société des Bibliophiles normands, 1889–1890, 2^e partie, p. 91.
- 12 Voir l'édition de cette ballade dans E. Cayley 2015a. Le mss BnF fr 12789 associe le songe au «Livre des bonnes mœurs» de J. Legrand et à des dits moraux.
- 13 J. Cerquiglini a relevé chez Machaut une «écriture hermaphrodite dont la réflexivité est moins celle de Narcisse que de Pygmalion», phénomène qu'elle corrèle à une écriture poiesis et non mimesis. Cerquiglini 2001, p. 155.
- 14 Cayley 2013, 53–68. PDF en ligne <https://leeds.academia.edu/EmmaCayley>, p. 9.
- 15 Cayley 2006; 2004. Voir aussi pour une discussion plus large dans les images et dans des adaptations anglaises E. Cayley 2015b.
- 16 L'éditeur du mss Supersaxo 97bis fait aussi cette observation, p. 225. Le manuscrit de Sion et celui du Vatican contiennent «Le Bréviaire des Nobles» (également copié dans le mss de l'Arsenal) et «Le livre de Paix».
- 17 «La Belle dame sans merci» est copiée dans les mss de l'Arsenal et de Torino. On relève par exemple «L'Amant rendu cordelier à l'hôpital d'amour» et «L'hôpital d'amour» d'Achille Caulier ainsi que «Le jugement du pauvre triste amant banny» dans le BnF fr 1661 et Arsenal 3523. Les travaux d'E. Cayley, que j'ai lus après l'atelier de la Villa Vigoni (mai 2019), confirment cette hypothèse.
- 18 L'éditeur indique en note: «Sans doute une erreur de scribe pour semblances, leçon que donnent les deux imprimés A et B».
- 19 Le DMF indique pour se chevir: se tirer d'affaire, se débrouiller, venir à bout, satisfaire [...].
- 20 «Debating Communities», art. cit.
- 21 «Dieu vint à ce monde moustrer Maniere de nous gouverner» (v. 81–82 p. 35: Dieu vint en ce monde nous montrer comment nous gouverner); «on voit trop bien que les prelas Desirent avoir grans estas» (93–94 p. 35: On voit trop bien

que les prélats convoitent des rangs élevés); «Savez comment Prestre s'en peust si aprochier?» (55–56 p. 39: Savez-vous comment un prêtre peut ainsi s'en approcher?); «Gardés vous, c'est mauvés appel!» (46 p. 41: Méfiez-vous, c'est un mauvais procès!); «Prestre, que feras tu de tes dois? (63 p. 40: Prêtre, comment useras-tu de tes dix doigts?).

- 22 «Les accidens, comme maniere, raison, sapience, prudence, providence, et les set vertus qui sont en vostre songe figurés comme humaine choses sont accidens qui sont en Dieu, et est Dieu meismes, quer tous biens et bons accidens viennent de lui» (236, l. 9–14, p. 193).
- 23 Voir le prologue du <Livre des Deduis>, v. 1–132 (v. 22). «Sur toutes choses terriennes, Sarrasines ou cristiennes, Ont Modus et Ratio pouoir; Rien sans eulz l'en ne puet savoir. Qui voudroit riche devenir, Ne bien vivre, ne bien finir, Retiegnë en son memento Les fais Modus et Ratio» (v. 57–64 p. 5, t.1: Modus et Ratio règnent sur toutes les choses terrestres, qu'elles soient sarrasines ou chrétiennes. On ne peut rien savoir sans eux. Qui veut devenir riche, bien vivre et bien finir, qu'il retienne dans sa mémoire les faits de Modus et Ratio!). Les noms sont glosés et commentés dans le <Livre des Deduis>: «bonne maniere ne peut sans raison estre, ne reson sans bonne maniere. [...] Toute bonne doctrine vient d'eulz» (l. 40–48 p. 268 t.1: Bonne manière n'existe pas sans raison, ni raison sans bonne manière [...] Tout bon enseignement découle d'eux deux).
- 24 Consultable sur Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515896h/f358.image>
- 25 Consultable sur Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85508592/f343.item>
- 26 Bulletin du bouquiniste, 1er et 15 juin 1869.
- 27 «Il ressort donc de l'interprétation de cette «rosace» que le même auteur <a fait et trouvé> les deux parties du livre, tandis que le scribe, dont le nom est renfermé dans le cercle intérieur, n'a copié que la seconde partie, le <Songe de Pestilence> (p. LI–LII) L'éditeur renvoie au début du <Songe> où le narrateur dit avoir eu copie du <Livre des Deduis>». Joseph La Vallée (1859), sur une erreur de lecture à propos de la copie mentionnée au début du songe, interprétait le nom du cercle extérieur comme celui de l'auteur du <Livre des Deduis> et celui du cercle intérieur comme l'auteur du <Songe de Pestilence>, en qui il voyait le copiste du <Livre des Deduis>, avant de se ranger à l'opinion de Chassant reprise par Tilander. Voir Introduction de Tilander, p. LIV–LV.
- 28 «Or ai escript mon avis de tous vos songes. Si vous envoie mon entencion d'autres choses moult merveilleses». (239, l. 26 p. 199: j'ai donc écrit mon avis à

propos de vos visions. Je vous envoie également mon avis sur d'autres choses étonnantes); «comme le clerc les m'avoit baillies par escript» (p. 206: comme le clerc me les avait transmises par écrit); «lequel m'avoit mis en escript que [...]» (p. 207: lequel m'avait expliqué par écrit que [...]); «de quoi le clerc m'escript» (p. 209: à propos de quoi le clerc m'écrivit [...]).

29 235 l. 49–57 p. 192.

30 «Entre l'histoire et la poétique, le 'songe politique'», p. 39–53.

31 «NB Les locuteurs sont matérialisés par une couleur différente. Je les identifie par les parenthèses. (Matthieu) [...] un message Aussi précieux que de l'Or (l'orange) En Je (Matthieu) Merci pour ce voyage (l'orange) L'Or en Je...».

32 «(l'orange) Hey! M. C'est moi, Ton orange numérique, le complice de ton rêve. Tu sais, nul n'entre ici sans avoir lu sur ma peau La formule magique (Matthieu) Mais pourquoi M?» (début du <Rêve de Matthieu>. La lettre se fait ici mot de passe pour passer dans un autre monde.

33 Le jeu du trois en un est relayé dans le poème: «(Matthieu) Appelle-moi plutôt comme mon héros Chedakles. (l'orange) Mais pourquoi? qui est-ce? (Chedakles) Cet être insolite, universel à trois têtes [...]».

34 Benveniste 1966, p. 4: «les pronoms personnels sont proprement asémiques. Le mot 'je' n'a pas de signification en lui-même» selon Ricoeur 1975, p. 78.

35 «Ce qui importe en effet, dans le lyrisme qui se met en place à la fin du XIII^e siècle, ce n'est pas la réalité de la voix autre, mais l'imagination de l'altérité, le désir d'altérité [...]. Le je, en outre, très souvent, se dédouble ou se fend, autre rencontre avec une multitude de voix [...]. L'autre est au cœur du je» (Cerquiglini 2001, p. 103).

36 Ibidem, p. 98.

Bibliographie

Sources primaires

Aebischer, Paul: Le <Songe de la Pucelle>. Poème moral du XV^e siècle publié d'après le texte du manuscrit Supersaxo 97bis, in: Vallesia 16 (1961), p. 225–241.

Alain Chartier: Le Quadrilogue invectif, éd. Florence Bouchet, Paris 2011, l. 9–10.

Aurelius Augustinus: Dialogues philosophiques II. Dieu et l'âme: Soliloques, De immortalitae animae, De quantitate animae, BA 5, Texte de l'édition bénédictine, traduction, introduction et notes de Pierre de Labriolle, 2. édition, Paris 1948.

- Guillaume de Lorris et Jean de Meun: *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. de Armand Strubel, Paris 1992.
- Les livres du roy Modus et de la royne Ratio, éd. de Gunnar Tilander, Paris 1932, 2 t.
- Les Soliloques (Soliloquia), éd. de W. Hormann, Wien 1986 (CSEL 89).
- René d'Anjou: *Le Livre du cœur d'amour épris*, éd. et trad. Florence Bouchet, Paris 2003.
- Révisions (*Retractationum libri duo*), Bibliothèque Augustinienne 12, Introduction, Texte de l'édition bénédictine, introduction, traduction et notes par G. Bardy, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1950. I, iv, 1.

Sources secondaires

- Batany, Jean: Les débats des trois états et l'ombre du prince dans le «Songe de Pestilence», in: Blanchard, Joël (éd.): *Représentations, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Age*. Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Paris 1995, p. 131–142.
- Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris 1966.
- Cayley, Emma: *Debating Communities: Revealing Meaning in Late-Medieval French Manuscript Collections*, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 105/2 (2004), p. 191–201.
- Cayley, Emma: *MS Sion, Supersaxo 97bis: A pro-feminine reading of Alain Chartier*, in: Busby, Keith/Kleinhenz, Christopher (éds.): *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, Cambridge 2006, p. 283–295.
- Cayley, Emma: *Coming Apart at the Seams? Citation as Transvestism in Fifteenth-Century French Poetry*, in: Plumley, Yolanda/Di Bacco, Giuliano (éds.): *Citation, Intertextuality, Memory in the Middle Ages: Text, Music, Image* 29–30 January 2009, University of Exeter, Selected Papers, Bd. 2, Liverpool 2013, p. 53–68.
- Cayley, Emma: *Between manuscript and print: literary reception in late Medieval France. The case of the «Songe de la Pucelle»*, in: *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences* 8/2 (2015a), p. 137–165.
- Cayley, Emma: «Entre deux sommes»: *Imag[in]ing desire in the «Songe de la Pucelle»*, in: Dixon, Rebecca/Brown-Grant, Rosalind (éds.): *Text/Image Relations in Late Medieval French and Burgundian Culture*, Turnhout 2015b, p. 47–64.
- Cerquiglino, Jacqueline: «Un engin si subtil». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris 2001.
- Fabri, Pierre/Héron, Alexandre: *Le grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri*, Bd. 2, Rouen 1889–1890.

- Kleiber, Georges: Déictiques, embrayeurs, »token-réflexives«, symboles indexicaux, etc.: comment les définir?, in: *L'information grammaticale* 30 (1986), S. 3–22.
<https://doi.org/10.3406/igram.1986.2122>
- Maingueneau, Dominique: *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris 2004.
- Marchello-Nizia, Christiane: Entre l'histoire et la poétique, le «Songe politique», in: *Revue des Sciences Humaines* 183 (1981), S. 39–53.
- Pauphilet, Albert: *Jeux et sagesse du Moyen Âge*, Paris 1941 [réimpr.: 1951, 1960, 1987] (Pléiade 61).
- «Rêver, écrire», ch. XVII dans Maurice Blanchot: *L'Amitié*, édité par Gallimard, Paris, nrf, 1971, p. 169–170.
- Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*, Paris 1975.

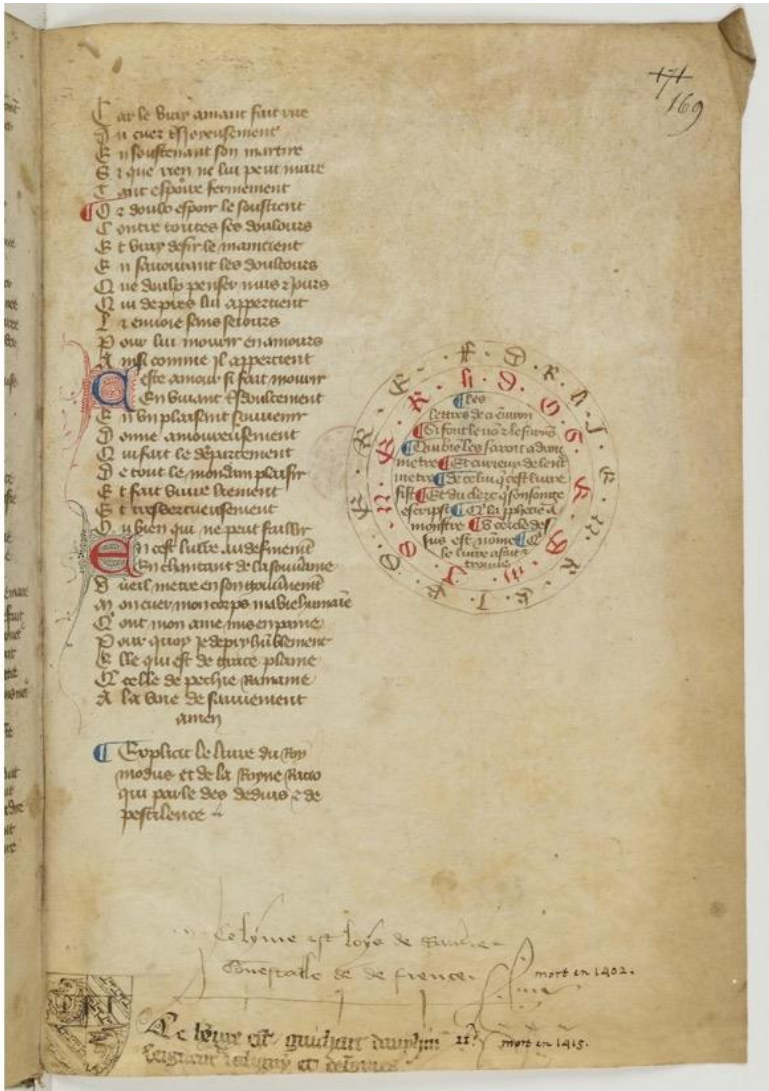
Adresse de l'auteure

Fabienne Pomel
Université Rennes 2
Place du Recteur Henri Le Moal
35043 Rennes Cedex
E-Mail: fabienne.pomel@univ-rennes2.fr

Figures

<p>je-cadre : plan de la narration principale je frontaliers (instances de l'auteur) je seconds et enchâssés point de vue neutre : absence de P1</p> <p>140-141 Je-cadre : le prologue</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p>142-229 Effacement de P1 au profit d'une voix anonyme et non focalisée alternance avec les je seconds des personnages et personnifications dans les discours directs +occurrences sporadiques dans les vers 229 retour du je en fin de chapitre</p></div> <p>230- 235 Je-cadre : la vision enchâssée le réveil la quête du sens</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p>236-241 relais par un je2 (1^{er} clerc)= je herméneute glose des éléments du rêve, glose astronomique et prophétique transition : 242-243 je3 (2^e clerc) cité par le je2 (1^{er} clerc) au style direct ou je2 (1^{er} clerc) glosant le texte du 2^e clerc (prophétie des 3 arbres) ?</p></div> <p>244 Je-cadre : mention du serment demandé par le clerc de ne pas révéler sa pronostication avant sa mort 245-247 « desclaration de ce que il me dist » =je-cadre rendant compte au style indirect de la glose du 1^{er} clerc détaillant la glose de la prophétie de l'arbre (le 1^{er} clerc= il herméneute)</p> <p>248-256 Je-cadre glosant après coup l'ensemble des prophéties fin 256 épilogue en prose</p> <p>épilogue en vers :</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"><p>257 Ce sont les vers rimés (strophes d'Hélinant) 258 Chant roial pour m'amie Marie 259 Explicit le livre du roy Modus et de la roine Ratio</p></div>
--

Fig. 1. Le Songe de Pestilence. Structure du récit et 1ere personne



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 1297

Fig. 3. «Le Songe de Pestilence». BNF fr 1297 f 169r. Explicit